

Конст.
Федин
9

Конст.
Федин



*Издательство
«Художественная
литература»*

Конст. Федин

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

В ДЕСЯТИ
ТОМАХ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1973

Конст. Федин

СОБРАНИЕ
СОЧИНЕНИЙ

ТОМ
ДЕВЯТЫЙ

ПИСАТЕЛЬ
ИСКУССТВО
ВРЕМЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1973

Р2
Ф32

Комментарии
А. СТАРКОВА

7-3-2
Подп. изд.

...В литературном мире нет смерти, и мертвецы так же вмешиваются в дела наши и действуют вместе с нами, как живые.

Гоголь, «О движении журнальной литературы»

ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ

О ПУШКИНЕ

В яркий весенний день меня, семилетнего мальчика,¹ мать взяла за руку и повела на большую городскую площадь. Пространство площади казалось мне необъятным, и оно было заполнено людьми. Народ стоял и куда-то смотрел. Все молчали.

Я видел только спины людей прямо перед своими глазами и непокрытые головы да кое-где цветные зонтики, горевшие на солнце.

Тогда мать подняла меня на руки и сказала:

— Смотри.

Я увидел море голов и множество зонтиков. Все это чуть колыхалось, и вокруг было очень тихо.

— Видишь? — спросила мать. — Смотри туда, где театр.

Вдалеке стоял громадный дом с длинным балконом. На балконе было много людей, кто в черном, кто в белом, над людьми веяли флаги, а под ними, на парапете балкона, висели гирлянды из листьев и материй.

— Ну, видишь, — Пушкин? — опять спросила мать. — Видишь, там один дядя говорит, а рядом с ним Пушкин.

И тогда я рассмотрел большую черную голову, которая поблескивала от солнца, и такую же черную грудь с отсеченными руками, и на голове этой лежал зеленый веноч.

— Он железный, Пушкин? — спросил я.

— Он бронзовый.

— А зачем? — спросил я.

Не помню, каков был дальше мой разговор с матерью. Только знаю, что я тогда первый раз видел, как народ с обнаженными головами молча и тихо стоял перед увенчанным бюстом Пушкина, и что я тогда запечатлел в памяти это удивительное имя — Пушкин.

Это было в день столетия со дня рождения поэта, в 1899 году, в городе Саратове, на Театральной площади.

С тех пор имя Пушкина приобрело для меня совершенно особое, единственное содержание и все росло, увеличивалось в своем значении. Сначала оно заняло в моем сознании отличное от всех имен место. Потом оно как бы повело за собой те исключительные имена, какие я узнавал, изучая родную литературу. Наконец, это имя выдвинулось на передний план исторических представлений, из которых слагаются наши понятия о человечестве.

Как писателю, из всех областей искусства литература мне ближе других. Это — мир, который я люблю, это — дом, в который я спешу, где бы я ни был, это — очаг, меня согревающий и мне дающий свет. И в этом мире самая большая планета — Пушкин, в этом доме самый драгоценный взор — Пушкин, в этом очаге самый жаркий язык пламени — Пушкин.

Вот почему я благодарно вспоминаю тот весенний день, когда мать подняла меня над народом и сказала мне:

— Смотри. Там Пушкин.

И я увидел его — залитого солнцем, в зеленом венке.

Пушкин заложил начало всемирной славы русской литературы. Он был главным, обильнейшим истоком нашей реалистической литературы XIX века, давшим ей направление и полноту мощи.

Он присутствует и в нашей новой, русской советской литературе, которая возникла из величайшей социальной революции Октября. Советская литература проверяет себя на Пушкине жизненно и художественно, корректирует свой труд Пушкиным. Создатель нового литературного языка, Пушкин истинной его жизнью считал мысль. И мы разделяем это. «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без

них блестящие выражения ни к чему не служат», — писал Пушкин. И мы стремимся никогда не забывать его завета.

После пролетарской революции, рожденный ею и выросший до десятков миллионов, советский читатель свободно наслаждается гением Пушкина. С каждым годом все больше новых, молодых и старых рук тянется из всех концов великого Союза народов за книгой с этим прекрасным, по слову Александра Блока — *веселым* именем. Как в любимом существе, народ ищет в Пушкине самые лучшие, заветные свои черты — свободомыслие, ненависть к рабству, жизнерадостность, поэтичность, любовь к песне и сказке. И еще никто не обманывался в Пушкине. Он всегда мужествен, прозрачен, неисчерпаем в своем блеске ума и богатстве сердца.

Мы горды тем, что Пушкин принадлежит народу. Эти слова теперь наполнены правдой, потому что революция явилась живой водой для народа и вместе с грамотой дала ему все сокровища истории. Глядя в свое прошлое без всяких повязок на глазах, счастливые, что в нем возвышается такая вершина, как Пушкин, мы видим также всех виновников его трагического конца.

Гибель Пушкина — страшное событие в истории великой русской литературы. А история этой литературы знала много страшного, — может быть, слишком много! Она знала смертный приговор и ссылку Радищева, она знала повешение Рылеева, знала смертный приговор и каторгу Достоевского, знала гражданскую казнь и поселение в Сибири Чернышевского. Крепость, тюрьма, сумасшедший дом подавляющими черными тенями следовали по пятам за самыми выдающимися писателями старой России.

И когда мы вглядываемся в судьбу Пушкина, когда своим воображением рисуем его жизнь, — день за днем, шаг за шагом, — когда видим его конец, нас охватывает негодование.

Поэт, переполненный творческими силами, с гением, столь же неугасимым в страстных стихах, как и в чудесной, трезвой прозе, человек клокочущей жизнеобильности, с душой ясной и прямой, — Пушкин жил под тайным надзором полиции, зная своих шпионов, получая от них неизменные уверения, что за ним не существует никакого надзора; Пушкин писал под неусыпным наблюдением

цензора, которому было невозможно возразить, с которым нельзя было рассуждать, любой жест которого был сильнее любого закона, — Пушкин писал под цензурой царя; Пушкин обязан был испрашивать разрешение на опубликование своих стихов и прозы; он был обязан испрашивать разрешение на путешествия и поездки; он должен был получить соизволение на женитьбу. Пушкину на каждом шагу преподавались начальством советы, назидания, ему делались выговоры, двадцати одного года его сослали на окраину России, двадцати пяти — запрятали в деревенскую глушь. Вряд ли нам известны все случаи третирования, одергивания, острастки, соглядатайства и доносов, которые так отяготили жребий Пушкина. И мы лишь приблизительно можем себе представить, как угнетал Пушкина окружавший его свет — общество пустое, жестокое, бездельное, жадное до сплетен и скандалов, спесивое, раболепное перед самовластьем царя.

Деревня, когда-то опостылевшая, как тюрьма, стала казаться Пушкину спасением от издевательств и гнета Петербурга. Но царь запрещает ему покинуть столицу. Спустя немного больше года после этого запрета Пушкин опять настойчиво собирается в деревню. Но тут настагает его завязка трагедии, и дни его сочтены.

Пушкин смертельно ранен Дантесом около пяти часов вечера 27 января. Он живет после ранения сорок шесть часов. Почти все это время он в сознании. Близкие видят его умирающим, он прощается с ними мужественно и просто, как жил.

Его тело находится дома, на Мойке, около полутора суток. Молва о его смерти распространяется по городу быстро. Жуковский пишет, что «конечно, более 10 000 человек приходило взглянуть» на мертвого Пушкина. Другой свидетель утверждает, что «в один день приходило на поклонение его гробу 32 000 человек». Третий пишет, что «со времени смерти Пушкина и до перенесения его праха в церковь в его доме перебивало до 50 000 лиц всех состояний». Четвертый говорит, что «народ туда валил толпами»; пятый — что «толпа публики стеною стояла против окон» квартиры Пушкина.

Видя происходящее, правительство врывается в события. Вдова Пушкина рассылает приглашения на отпевание тела покойного в соборе при Адмиралтействе 1 фев-

раля. Полиция внезапно приказывает вынести тело в полночь с 30 на 31 января, и притом в другую — Конюшенную церковь. Вынос совершается тайком, в полной темноте. Запрещено жечь факелы. По соседним дворам и на улицах расставлены военные пикеты. Снуют переодетые шпионы. Целая толпа штаб- и обер-офицеров жандармерии во главе с начальником штаба корпуса жандармов наполняет дом и присутствует при выносе. К проводам допущены родные и не более десяти — двенадцати ближайших друзей Пушкина, по особому списку. «Нас оцепили, — жалуется Жуковский самому шефу жандармов, — и мы, так сказать, под стражей проводили тело до церкви».

Но полицейская хитрость плохо удается. 1 февраля среди людей, собравшихся у Адмиралтейства, спешивших туда или пришедших к дому покойного на Мойку, молниеносно разносится слух об обмане, и народ устремляется на Конюшенную площадь. Эти три точки города находятся близко друг к другу, от дома на Мойке до Конюшенной площади — два шага. Пока идет отпевание, площадь переполняется людьми. Народ стоит на улицах, ведущих к ней, и на набережных Мойки, и в домах. В церковь не пропускают. Через полицейские цепи невозможно пробраться. И все же, когда гроб переносят из церкви на соседний двор, в подвал, где покойному предназначено ожидать дальнейшей участи, и процессия на минуту показывается на площади, — преграды не выдерживают, и толпа едва не сминает несущих гроб.

Тело Пушкина стоит в подвале на Конюшенной площади двое с половиной суток. Открытого доступа к нему за это время нет. В глухую полночь с 3 на 4 февраля гроб, заколоченный в ящик, отправляют на почтовых, под охраной жандарма, прочь из Петербурга, для погребения в далеком Святогорском монастыре.

Гроб везут с подорожной, на перекладных. Это значит, что на почтовых дворах наспех перепрягают курьерских лошадей и, нимало не мешкая, мчат гроб дальше. Друг Пушкина, назначенный царем сопровождать его тело к месту погребения, Александр Тургенев, в своих потрясающих свидетельских описаниях последнего пути поэта выражается так: «За нами *прискакал* и гроб в седьмом часу вечера». Или: «Повстречали тело на дороге, которое *скакало* в монастырь».

Да, было так. Тело Пушкина «скакало» по петербургским и псковским снежным равнинам, дальше, дальше от столицы, в глушь, без остановок и проволочек, и впереди него неслись чиновные курьеры правительства, чтобы предупредить местные власти о воле государя императора: воспретить «всякое особенное изъятие, всякую встречу, одним словом, всякую церемонию» при следовании гроба. С самим погребением спешили так, что могилу начали копать с вечера, а так как почва глубоко промерзла, рыли ночь напролет и поутру, на рассвете, 6 февраля предали Пушкина земле.

И даже в этом уединении на далеком монастырском кладбище и в такой ранний час, когда, казалось, все произошло украдкой и уж никто не мог видеть похорон, кроме крестьян из Михайловского, рывших могилу, да монахов, отпевавших в церкви тело, — и тогда присутствовал и следил за всем совершавшимся прибывший с гробом жандарм.

Так чем же вызывались эти экстраординарные предосторожности, почему похороны поэта окружались строжайшей тайной, зачем нужно было обманывать толпу, прятать от нее гроб, крадучись мчать его за сотни верст прочь от столицы? Почему все моменты прощания с Пушкиным, которые должны были бы быть особенно торжественными, приурочивались к мраку и безлюдью ночи?

Потому, что впервые в истории русской культуры смерть, как тогда говорилось, «автора», смерть сочинителя поэм и повестей, смерть литератора вызывала движение в народных массах. Факт историко-литературный — смерть писателя — стал фактом, стал событием русской истории. Вдруг сделалось необычайно ясно и очевидно, что погибший поэт достиг такой широты народности, о которой не догадывались ни в придворных кругах, ни вообще в «светском» обществе, ни даже в среде близких поэта. Правительство и сам царь, столичный «свет» и дворянство — люди, по привычке единственно себя принимавшие за прирожденных читателей литературы и с XVIII века знавшие почти исключительно придворных литераторов, вдруг должны были убедиться, что как будто на их же глазах, при дворе, в салонах, процветал поэт, нашедший отзвук неожиданно глубоко, на низких ступенях общественной лестницы, и что новые

читатели состоят не только из высокообразованного сословия.

Как бы ни сдержанно относиться к свидетельствам о численности толп, хлынувших в трагические дни в дом на Мойке и на Конюшенную площадь, нет сомнения, что не один десяток тысяч людей стремился проститься с Пушкиным. Но что же это были за люди?

В часы, когда Пушкин боролся со смертью и мучился от боли, светское общество атаковывало нидерландское посольство, выражая Дантесу свое удовольствие по поводу того, что он счастливо отделался от дуэли легкой контузией. Перед самым отпеванием тела Пушкина Тургенев писал:

«Одна так называемая *знать* наша, или высшая аристократия, не отдала последней почести гению русскому; почти никто из высших чинов двора, из генерал-адъютантов и пр., не пришел ко гробу Пушкина...»

Правда, лишь стало известно, что царь «простил» Пушкина, «светское» общество, чрезвычайно захваченное и занятое сенсационной дуэлью, решилось обнаружить свое участие и любопытство к событию, и тот же Тургенев свидетельствует, что наряду с дипломатическим корпусом, по приглашению почти полностью явившимся на отпевание, в церкви присутствовали чины двора, некоторые министры и собралось «множество дам, красавиц и модниц».

Но все это общество целиком поглотила маленькая Конюшенная церковь. Огромная же площадь перед нею, о которой современники говорили, что она «представляла собою сплошной ковер человеческих голов», и прилегающие улицы были заполнены совсем другой публикой.

Старший барон Геккерен, задачей которого после убийства Пушкина было выгораживание себя из дела и обеление Дантеса, старается обратить в пользу убийцы то обстоятельство, что смерть Пушкина отозвалась движением именно в широких общественных кругах. В одном из служебных писем Геккерен разъясняет, что общественное мнение, «высказавшееся при кончине г. Пушкина с большей силой, чем предполагали... принадлежит не высшему классу, который понимал, что в таких роковых событиях мой сын (то есть Дантес) по справедливости

не заслуживает ни малейшего упрека... а лицам из третьего сословия, если так можно назвать в России класс, промежуточный между настоящей аристократией и высшими должностными лицами, с одной стороны, и народной массой, совершенно чуждой событию, о котором она и судить не может, — с другой. Сословие это состоит из литераторов, артистов, чиновников низшего разряда, национальных коммерсантов высшего полета и т. д.».

Общественное мнение «третьего сословия», судя по этому лукавому письму, было на руку обоим Геккеренам. Но оно не было на руку русскому правительству.

Конечно, заботой правительства было это «сословие», но была и другая забота — о том, чтобы прекратить слишком явное распространение гражданских чувств в народе. Литераторы, артисты, «национальные коммерсанты высшего полета», то есть попросту богатые купцы, конечно, не могли заполнить собою площадь, прилегающие улицы и набережные. В некоторых описаниях прощания народа с телом Пушкина встречаются такие словечки: «плебейские почести», «чернь и мужичье», «разбойнические лица и сволочь». Характеристики эти принадлежат людям «светским», шокированным или насмерть перепуганным всеобщим волнением, но вряд ли даже они, говоря о «плебейях», «мужичье и черни», могли иметь в виду литераторов, артистов и купцов. Наоборот, характеристики эти раскрывают по-настоящему истинное содержание таких выражений, как «люди всякого звания», «все население Петербурга» и т. д.

«Сословие» литераторов, артистов и проч. осмысливало, давало голову движению, начинавшему возбуждать народ, в толпах которого был и всякий служилый, и торговый, и ремесленный люд, имевший возможность располагать временем в будний день. Этот люд главным образом и сделался стихийным покупателем сочинений Пушкина, в два дня после смерти поэта распроданных книготорговцем Смирдиным на сорок тысяч рублей. Народная масса не только не оказалась чуждой событию, о котором, по домыслу барона Геккерена, «она и судить не могла», но проявила крайне взволнованное и притом самое деятельное участие в событии, подняв его тем самым на высоту историческую.

Именно возбуждением гражданского сознания в народе было озабочено правительство, и страх, что воль-

подумное «сословие» литераторов завербует себе новых сторонников и под прикрытием почестей Пушкину введет свое опасное влияние в народную толщу, страх этот толкнул правительство спрятать тело Пушкина от народа.

В «Отчете о действиях корпуса жандармов за 1837 год», в этом поразительном документе, принадлежащем истории, жандармерия по-солдатски точно сформулировала политику правительства в деле с похоронами Пушкина. Установив, что «Пушкин соединял в себе два единых существа: он был великий поэт и великий либерал, ненавистник всякой власти», жандармы далее пишут:

«Сообразно сим двум свойствам Пушкина, образовался и круг его приверженцев. Он состоял из литераторов и всех либералов нашего общества. И те и другие приняли живейшее, самое пламенное участие в смерти Пушкина; собрание писателей при теле было самое необыкновенное; отпевание намеревались делать торжественное, многие располагали следовать за гробом до самого места погребения в Псковской губернии; наконец, дошли слухи, что будто в самом Пскове предполагалось выпрячь лошадей и везти гроб людьми, приготовив к этому жителей Пскова. — Мудрено было решить, не относились ли все эти почести более к Пушкину-либералу, нежели к Пушкину-поэту. — В сем недоумении и имея в виду отзывы многих благомыслящих людей, что подобное, как бы народное изъявление скорби о смерти Пушкина представляет некоторым образом неприличную картину торжества либералов, — высшее наблюдение признало своей обязанностью мерами негласными устранить все почести, что и было исполнено».

Итак, дело дошло как бы до народного изъявления чувств, и тут властям уже нельзя было дремать — паническими действиями своими относительно погребения Пушкина они не ограничились. Печать оказалась натуго связанной по рукам. Цензура не пропускала никаких серьезных статей или сердечных некрологов о погибшем поэте.

Краевский напечатал о смерти Пушкина короткое траурное объявление, начинавшееся словами, которые позже стали повторяться всей Россией: «Солнце нашей

поэзии закатилося!»¹ В объявлении было сказано, что «Пушкин скончался... в середине своего великого поприща», и поэт был назван «нашей народной славой».

Немедленно после выхода газеты попечитель С.-Петербургского учебного округа, когда-то высмеянный пушкинской эпиграммой князь Дундуков-Корсаков, пригласил к себе Краевского и от имени министра просвещения объявил ему выговор:

— «Солнце поэзии!» Помилуйте, за что такая честь? «Пушкин скончался... в середине своего великого поприща!» Какое это такое поприще? Сергей Семенович (министр Уваров) именно заметил: разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?! Наконец, он умер без малого сорока лет! Писать стишки не значит еще, как выразился Сергей Семенович, проходить великое поприще!

Так правительство Николая поспешно, испуганно сооружало дамбу на пути народной пушкинской славы. Но слава оказалась неудержимой. Глубже и глубже просачивалась она в массы, из года в год, начиная с трагических событий на Мойке и Конюшенной площади до наших лет, когда ей не стало предела.

Гибель Пушкина — один из потрясающих обвинительных актов, предъявленных историей царизму, совершившему преступление против русского народа, любовь которого к Пушкину, гордость за своего национального гения были жестоко ранены и оскорблены. Этого оскорбления народного чувства новый хозяин нашей страны — ее младое племя — никогда не позабудет и никогда не простит.

Это племя предает позору всех, кто виновен в смерти Пушкина, и это племя восклицает: да здравствует бессмертный Пушкин!

1936—1949

¹ Текст объявления до недавнего времени считался принадлежащим А. А. Краевскому. Теперь устанавливается, что действительным автором его был В. Ф. Одоевский (см.: Ираклий Андроников. Тагильская находка. — «Новый мир», 1956, № 1, стр. 195). — К. Ф.

ГОГОЛЬ

Гоголь! Вечный спутник отрока, юноши, мужчины и женщины, школьника, недавно овладевшего грамотой, и старца, умудренного знанием жизни.

Раз проникнув в нашу душу, Гоголь уже никогда не покидает ее, а поселяется в сознании нашем и в сердце навсегда и живет там, как дома, — удивительно смело, непринужденно, уютно.

Кажется, это вовсе не он — пронзительно-острый, одновременно мягкий и злой поэт — обогатил наше воображение сказочными, нелепыми, возвышенными, мрачными, нежными, жалкими и смехотворными лицами и обличьями.

Кажется, это мы своими глазами увидели все эти живые типы, сами сделали необыкновенные по волшебности и реализму открытия в Миргороде и Полтаве, в Диканьке, Киеве и Петербурге.

— Экой ведь черт Ноздрев! — воскликнем иной раз мы, даже и в мыслях не имея того, кто создал в нашем представлении с одного приема вылепленный образ продвухного нахала Ноздрева.

Каждый такой образ существует в мире наших мыслей как самостоятельное, отдельное от других понятие, подобно зоологическим видам, а сам Гоголь живет словно бы в стороне от них, как хозяин, отворивший ворота птичьего и скотного двора и созерцающий задумчиво свою разношерстную и разнокалиберную живность.

Ввести в обиход столь огромное, трудно перечисляемое множество образных понятий так, чтобы люди на каждом шагу пользовались этими понятиями, — такое дело под силу только гению.

Гоголь это сделал.

Ведь имена его типов вошли как бы в самый состав русского языка. Мало сказать о них, что они стали нарицательными. Они — своеобразнейшие синонимы самых распространенных словесных обозначений человеческих качеств.

Скажи я: «Ну, знаешь ли, вот это Плюшкин!» — никому и на ум не придет спрашивать, кто это или что такое Плюшкин. Как будто я сказал: «Ну, знаешь ли, вот это всем скрягам скряжище!»

Ни один другой писатель не закрепил после себя навечно такого числа ходячих героев, как Гоголь.

И что за разнообразие! От широчайшей природы богатыря и неустрашимого патриота Тараса до прижимистой Коробочки. От простодушного Хомя Брута, мечтавшего единственно о своей люльке да об охоте на стрепетов и крольшнепов и не устоявшего перед взором страшного вия, до Хлестакова, который решительно не нуждается ни в каком эпитете, потому что сам сделался непревзойденным эпитетом для всяческих свистунов, бахвальщиков, пустозвонов, не брезгающих и смошенничать и словчить.

Нет, не перечислить, не назвать всех героев-понятий, которыми одарил нашу национальную культуру и с нею весь мир чудесный гений Гоголя!

Мы отдалили Гоголя нашей жаркой, нашей страстной любовью к нему, к его потрясающим твореньям. Он живет с нами, он среди нас. И мы не разлучаемся с ним никогда.

Создав после Пушкина славный период в литературе, выступив учителем русской художественной прозы, Гоголь не перестает быть им и теперь. Он по-прежнему не только читаемый, но и учащий писать художник.

В одном из своих писем, говоря о действующих лицах второго тома «Мертвых душ», Гоголь назвал их «героями недостатков»¹.

¹ Н. В. Гоголь, Собр. соч., т. 6, Гослитиздат, М., 1950, стр. 305.

Советская литература, показывающая жизнь во всех ее противоречиях «добра и зла», в борьбе живого с отмирающим, не может обходить «героев недостатков» нашей действительности.

И тут чудесный гений Гоголя, преодолевающий время, протягивает руку нашим современным писателям и зовет их к высокому мастерству изображения врага во всех его обличьях, как звал он к этому великую русскую литературу классиков.

Он воистину наш вечный спутник.

1952

У МОГИЛЫ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Великие могилы — это вехи на бесконечном пути человеческой культуры. Мы можем мысленно пройти в глубь времен, от одной великой могилы к другой, как по вехам, и перед нами откроется дорога тысячелетий — дорога человеческой истории, и могильные холмы напомнят нам о славе, о муках, о радостях и победах наших отцов и пращуров. И мы лучше, яснее пойдем самих себя, оценим наше время и тверже будем держаться верного, счастливого пути в будущем.

История нашей страны сохранила нам немало драгоценных вех прошлого. И наша культура, советский строй, его руководители действительно берегут вехи прошлого, к которым стекаются толпы и толпы советского народа с благодарностью за подвиги, с уважением к чести и гению умерших славных людей.

Такая великая веха, обозначающая наше историческое развитие, как Мавзолей Ленина у Кремлевских стен в Москве, такие памятники, как могила Пушкина в Пушкинских горах, Шевченко — на крутом берегу Днепра, Грибоедова и Чавчавадзе — на горе Давида в Тбилиси, Толстого — в Ясной Поляне, окружены любовью народа. Разве не бьется сердце при одном упоминании этих имен и этих мест?

И вот мы собрались у великой могилы, которую оберегает и свято чтит город Саратов, — у могилы Николая Гавриловича Чернышевского.

Жизнь этого человека была поистине замечательной вехой в истории русского народа.

В сверкающем ряду наших писателей XIX века Чернышевский занимает совершенно особое место. Всем ходом общественного развития крупнейшие русские писатели были, естественно, поставлены на передний край борьбы против царского самодержавия. Эта борьба проходила по-разному, но почти всегда оканчивалась расправой царя с писателем, поражением писателя в его личной судьбе и последующей исторической победой его общественно-литературного дела. Еще в XVIII веке бесстрашный Радищев, сказав огненное слово правды о крепостниках, открыл свою биографией мартиролог русских писателей, отдавших свой гений народу. Начиная с мучительных трагедий Радищева, декабристов, Пушкина и Лермонтова, Чаадаева и Герцена, видим мы одного за другим выдающихся творцов литературы то в казематах царских тюрем, то в сумасшедших домах и в ссылке, то среди изгнанников на далекой чужбине.

Это царское правило в обращении с великими людьми слова оказалось примененным беспощадно жестоко и к Николаю Гавриловичу Чернышевскому.

Образованного блестяще, одаренного необычайно, страстного, пронизательно умного молодого человека самодержавие кидает в крепость, тащит к столбу позора на грязную площадь, предает издевательствам «гражданской казни», гонит на каторгу, в рудники, заточает в гнилой ссылке. И всю эту изнуряющую череду мучительств царские власти творят не на протяжении недель, месяцев или годов. Нет, десятилетиями длится пытка Чернышевского, и когда, спустя двадцать один год после ареста, его перебрасывают из одной ссылки в другую, из одного конца света в другой, из Вилюйска в Астрахань, новый царь ничего не забывает из заветов своего родителя — само имя Чернышевского преследуют, уничтожают, как никогда не бывшее.

Сейчас, у могилы писателя, трудно дать хотя бы беглую оценку литературного, научного, политического и революционного дела Николая Гавриловича Чернышевского.

Я отмечу лишь одно выдающееся качество его личности.

Если бы меня попросили назвать русских людей XIX столетия, которые могли бы служить для человечества образцом прозрачно чистой и героической нравственности, я первым назвал бы имя Чернышевского. Это был человек-кристалл. Страстный революционер по темпераменту, по духу, по складу характера, он был смел и прям. В 1853 году, двадцати пяти лет от роду, Чернышевский счел необходимым предупредить Ольгу Сократовну Васильеву, в то время его невесту, что, если она выйдет за него замуж, ее жизнь может оказаться очень бурной. Этот разговор с невестой Чернышевский записал в своем дневнике.

Вот отрывок из этой знаменитой записи:

«У нас будет скоро бунт, а если он будет, я буду непременно участвовать в нем. Неудовольствие народа против правительства, налогов, чиновников, помещиков все растет. Нужно только одну искру, чтобы поджечь все это. Вместе с тем растет и число людей из образованного кружка, враждебных против настоящего порядка вещей. Готова и искра, которая должна зажечь пожар. Сомнение одно — когда это вспыхнет? Может быть, лет через 10, но я думаю, скорее. А если вспыхнет, я не буду в состоянии удержаться. Я приму участие. Меня не испугает ни грязь, ни пьяные мужики с дубьем, ни резня».

Эти гордые, героически мужественные слова могли быть и были девизом целых поколений революционеров, пришедших на смену Чернышевскому, они были включены в основу моральной чистоты большевиков, отдавших свою жизнь освобождению народов.

Тысячи страниц, написанных рукой Чернышевского, остались нам в наследство. Мы чувствуем в них биение сердца неустрашимого революционера-демократа, глубоко размышляющего мудреца, взволнованного художника. С восторгом и поклонением слышим мы за этими страницами голос смелый, зовущий к борьбе за правду и счастье народа.

И как хорошо переживать это в дни, когда народным воспоминаниям о великом человеке дан такой простор, когда имя — Чернышевский — отзывается благодарностью в душе миллионов людей, когда мы можем сказать, что мечты Чернышевского сбылись, ибо создана и здравствует непобедимая страна свободных народов — Союз Советских Социалистических Республик. Борясь за мир,

защищая мир силой рабочих, крестьян и интеллигенции, эта страна вступила в новую полосу развития, полосу завершения строительства бесклассового социалистического общества и постепенного перехода от социализма к коммунизму.

Это и было мечтою лучших людей истории, мечтою таких людей, как Николай Гаврилович Чернышевский, и эта мечта осуществляется ныне советским народом.

Преклоним же головы перед могилой писателя, ученого и революционера Николая Гавриловича Чернышевского и будем вечно почитать и любить неугасающую память об этом великом человеке.

1939

СВЕТ ШЕВЧЕНКОВСКОГО СЛОВА

Мы открываем наш объединенный пленум правлений Союза писателей СССР и Союза писателей Украины в столице Украинской Социалистической Советской Республики — Киеве.

Основная тема пленума — проблема народности и партийности советской художественной литературы.

В марте этого года во всех республиках Советского Союза и во всем мире торжественно праздновалось 150-летие со дня рождения великого украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко. Торжества эти повсеместно, и особенно в нашей Советской стране, продемонстрировали глубокое почитание народами памяти гениального творца «Кобзаря», любовь к нему и его богатейшему наследию писателя и художника и бессмертие этого наследия, как гуманистической революционной традиции.

Резонанс шевченковских торжеств громаден, весь нынешний год как бы окрашен звучанием голоса поэта. И — естественно — этот вечно зовущий голос нигде не слышится столь призывно, как на родине самого певца.

Никакой иной город, как Киев, и никакое иное имя поэта, как имя Тараса Шевченко, не могли быть нынче счастливее избраны для большого собрания писателей СССР, посвященного названной мною проблеме.

Народность и партийная революционность литературы рядом с художественностью — это проблема важнейшего

значения для нас, советских писателей. И свет шевченковского слова, неизменно верного народу и от народа рожденного, поможет нам ярче увидеть, пристальнее рассмотреть задачу, поставленную перед советской литературой нашей современностью.

Поэтому славное дело Тараса Шевченко займет в предстоящей нам работе внимание не одного оратора. Наш пленум посвящен столятидесятилетию со дня рождения великого украинского поэта, революционера-демократа Тараса Григорьевича Шевченко.

Хочется напомнить небольшую дневниковую запись великого украинца, читать которую без охватывающего душу волнения нельзя.

«Записавши роменские воспоминания, я по случаю воскресенья пошел в укрепление побриться и от первого унтер-офицера Кулиха услышал, что в 9-м часу утра пришла почтовая лодка. Побрившись, скрепя сердце, я возвращался на огород и, выходя из укрепления, встретил смотрителя полугоспиталя Бажанова, и он первый поздравил меня с свободой 21 июля 1857 года, в 11 часов утра».

С этого часа необычайной силы чувства заполнили обновленную жизнь Тараса Шевченко. Это было время, когда в сознании его день сливался с ночью, сны виделись явью, в расставаниях чуялись встречи.

Взявшись выразить на бумаге свою благодарность человеку, который помогал его освобождению, Шевченко бьется над письмом напролет целый день «и до половины ночи» и бросает письмо, признавшись, что оно «не клеится», потому что — записывает он — «я еще не пришел в себя от радости». Он пишет, наконец, письмо начерно, в надежде, что, «попростывши немного, напишу и белое».

А письмо писалось на *пятый* день после известия об освобождении, — за пять дней он не успел даже «простыть» от радости! «Я теперь так счастлив, так невыразимо счастлив...» — говорит он в черновике письма. И если бы не это счастье, то — говорится дальше — «меня задушили бы в этой широкой тюрьме, в этой бесконечной, безлюдной пустыне...».

Вот слова, которыми оканчивается запись: «Я не мог себе отказать в радости подписать под этим черновым письмом «художник Т. Шевченко». В продолжение 10 лет я писал и подписывался «рядовой Т. Шевченко». И сегодня в первый раз написал я это душу радующее звание».

Да. Радость была необъятна. Но прочитайте, прочитайте дневник Шевченко последних дней пребывания в Новопетровском укреплении на Каспии. Сколько горя, неизбывного горя сквозит в радости художника-поэта! И своего ли только горя? Своей ли одной судьбой печалится он в счастливые эти часы? Нет.

Поражает рассказ Шевченко о неизменной дружбе с ним солдата хлебопека и квасника, которому он выхлопотал «завидное место огородника», — Андрия Обеременку. Как живописец любясь этим с виду суровым, но душою кротким человеком, художник рассказывает об истории знакомства с ним и говорит: «Я затрепетал, услыша его чистый, неиспорченный, родной выговор». Выговор был киевским — Андрий оказался самым близким земляком Шевченко, оба были «своими». И какие нежные, страстные слова излились у художника о «простом, благородном характере» Андрия, которого он полюбил «за то, что он в продолжение двадцатилетней солдатской пошлой, гнусной жизни не опошил и не унизил своего национального и человеческого достоинства». «Если мелькали, — пишет Шевченко, — светлые минуты в моем темном долготемном заточении, то этими сладкими минутами я обязан ему, моему простому, благородному другу, Андрию Обеременку».

Прощальное слово рассказа об Андрии: «Пошли же тебе, господи, мой неизменный друже, скорый конец испытанию», — Шевченко заканчивает пожеланием солдату «пройти эти безводные пустыни, напиться сладкой днепровой воды и вдохнуть в измученную грудь живительный воздух нашей прекрасной, нашей милой родины!».

Ни о ком другом не писал Шевченко в дневнике с подобной любовью и лаской. Да и не простился, наверно, ни с кем в Новопетровском укреплении так, как простился с Андрием.

Расставаясь с ним, он слышал в своем сердце горечь лютой судьбины этого николаевского солдата. Но горечь за одного отзывалась горем за многих. Милая родина

не оставляла в покое память сердца Шевченко ни в плену безлюдной пустыни, ни теперь, когда пустыня разжала свои удрушающие объятия. Поэт был выпущен на свободу, но не испытывал ее со всей полнотой, потому что по-прежнему несвободной оставалась родина.

На пятнадцатые сутки радости освобождения Шевченко, после трехдневного плавания на утлой рыбацкой лодке по Каспию, прибыл в Астрахань. Отсюда началось его путешествие по Волге до Нижнего Новгорода, длившееся полный месяц.

Я перечитываю — который раз — волжскую скиту в шевченковском дневнике, этом жгучем и сверкающем литературном памятнике предреформенного десятилетия России. Месяц на Волге запечатлелся на страницах дневника огнем борьбы поэта-революционера. Здесь непотухающая схватка мечты и горя, нежности и гнева, Здесь любовь и негодование.

Мне этот путь поэта по Волге представляется символическим. Раскованный поэт держит свой путь по земле, на которой томятся нераскованные народы.

Вот как откликнулось сердце Шевченко на мысли, которые его обуревали.

На пароходе встретился ему вольноотпущенный крепостной скрипач, развлекавший публику не бог весть какой игрою. «Благодарю тебя, крепостной Паганини, — записывает поэт, — благодарю тебя, мой случайный, мой благородный! Из твоей бедной скрипки вылетают стоны поруганной крепостной души и сливаются в один протяжный, мрачный, глубокий стон миллионов крепостных душ. Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый, необлажжимый боже?»

Под влиянием «скорбных, вопиющих звуков» скрипки гнев поэта не утихает. Пароход кажется ему «глухо ревущим чудовищем с раскрытой огромной пастью». Он обращается к изобретателям парового котла и парохода с «пророчеством», о котором тут же сам говорит, что случится оно «несомненно». «Ваше молодое, не по дням, а по часам растущее дитя в скором времени пожрет кнуты, престолы и короны, а дипломатами и помещиками только закусят, побалуется, как школьник леденцом».

Гнев Тараса Шевченко не заслонял собою революционной мысли, — она предрекала владыкам мира гибель, таившуюся в том самом техническом прогрессе, который они поставили на службу своей алчности.

В кратчайших записях этих страниц дневника зеркально отразилась как бы вся поэтическая индивидуальность Шевченко — его проникающие друг в друга контрастные борения души. Все время слышим мы его неистощимую любовь к народу рядом с кровной враждою к угнетателям, нежность мечты о свободе рядом с негодуемыми зовами к восстанию, светлую радость рядом со скорбью.

Тарас Шевченко назвал себя «человеком, искренне любящим человека». Этот человек, которого он любит, воплощен был для него в самом близком образе соотечественника, земляка-украинца, в образе милой родины. Но потому и опалает нас его любовь своим пламенем, что она отдана не только земляку-единоплеменнику, но человеку, какого бы рода и племени он ни был.

В Астрахани Шевченко ночует за двадцать копеек серебром в сутки «в чулане с помойной ямой». «Да это хоть и в Сан-Франциско — так впору», — восклицает он. В астраханском Сан-Франциско видит он плебеев — калмыков, татар. Какое человеческое участие вырывается из его сердца к этим «родоначальникам монгольского племени». И опять — каким уничижительным становится его перо, когда он тут же говорит о «цвете здешнего общества», о чиновниках в белых фуражках с кокардами, о их «непонятной любви к ливрее». «Эти повсеместные плотоядные, — пишет Шевченко, — не климатизируются: они и здесь такой же шерсти, как и в Архангельске, как и везде».

Волга плавными своими водами обняла разноязычные народы. Созерцая ее берега, от калмыцких унылых степей до чувашских лесных дебрей, поэт не мог не думать о всех других народах царской России, на языках которых — по крылатому его слову — она молчала...

Тарас Шевченко — человек, искренне любящий человека, — оставил в литературной традиции высшую форму народнопоэтического выражения. Народность его поэзии основана не на одной полноте родства с речевой, песен-

ной, сказовой музыкой народного языка. Она основана на полной слитности душевной и духовной жизни поэта с нравственным миром и с судьбою народа.

Именно слитность художника с народной судьбою, единство заветной мечты его с мечтою всего народа — именно это подняло его творчество на вершину гуманистической революционной поэзии. Именно так надо истолковать слова критика Добролюбова, назвавшего Тараса Шевченко поэтом «совершенно народным».

Для середины прошлого века поэзия Шевченко — золотое кольцо, которым были обручены в одну семью народы России, боровшиеся против национального гнета, против социального рабства. Это золотое кольцо бережет и носит сегодня семья народов Советского Союза, освобожденных навсегда от невольничьих царских времен.

Когда исполнилось столетие со дня рождения Тараса Шевченко, царское правительство запретило чествование великого украинского певца. Кто теперь не помнит слова Ленина об этой сатрапской выходке. «...лучшей агитации» против правительства «и представить себе нельзя», — писал тогда Ленин.

Стодвадцатипятилетие со дня рождения Тараса Шевченко праздновала вся Советская страна, и мы, ее писатели, собрались в Киеве и были счастливы, вместе с народом участвуя в торжествах Украины, посвященных свободному Шевченко.

Сегодня со всех концов братских советских республик писатели вновь съехались в Киеве. И все мы радуемся, что будем работать под эгидой великого Тараса Григорьевича на его родной земле, стремясь общими силами служить нашим народам, как завещал служить он.

Спасибо нашим украинским братьям за радушное, товарищеское гостеприимство.

ИСКУССТВО ЛЬВА ТОЛСТОГО

Недавно ночью, взяв случайно рассказ Толстого «Хозяин и работник» в немецком переводе, я начал читать его и уже не мог оторваться, пока не дочитал до конца.

Я прежде читал рассказ неоднократно, и мне казалось — знаю его от слова к слову, и я изумился, почему мне опять открылось в нем так много неожиданно нового и он меня взволновал.

Сначала я объяснил себе это тем, что чужой язык помог увидеть такие стороны рассказа, каких я не замечал при чтении «Хозяина и работника» по-русски (хорошие переводы иногда добавляют нечто еще неизвестное к нашему знанию писателя, в то же время скрадывая отдельные черты достоинств произведения). Но я стал искать — что же это за новые стороны, которых я прежде не замечал, — стал искать и не мог найти.

Тогда мне подсказала память, что ведь и прежде каждый раз, вновь перечитывая «Хозяина и работника» по-русски, я воспринимал рассказ с ярким удивлением перед его силой, и он меня волновал, как впервые прочитанный. И вдруг я понял, что это случается со мною всегда, как только я берусь за Толстого: уже давно знакомое и даже изученное его произведение начинает звучать в душе с новизною еще не слышанной музыки, молодя работу ума и сердца.

Чем же объяснить, что перечитывание Толстого постоянно словно бы обновляет наше восприятие его искусства?

Причина одна: люди, о которых он пишет, живые. Они представляются нам совершенно живыми, потому что мы видим их всесторонне — с их высокими и низкими мыслями, хорошими и скверными побуждениями, добрыми и злыми поступками. Они производят на нас впечатление действительности, потому что мы ясно воспринимаем их смех, радость, их слезы, страдания и не можем не радоваться и не страдать вместе с ними, испытывая при чтении ту же веселость или ту же горечь, какие переживаем в действительности при виде смеха или слез.

Всесторонностью нашего видения и ясностью восприятия мы обязаны глубине, с которой Толстой раскрывает образы своих героев, — это несомненно.

Но каким именно путем Толстой ведет нас в глубину душевной жизни своих героев, не сразу понятно, и долго вдумываешься, чтобы уловить хотя бы главные приемы толстовского изображения жизни.

По-моему, одним из основных приемов, которым Толстой пользуется в своей лепке образа, является испытание нравственной ценности героя у решающей черты жизни и смерти. Прием этот вытекает из главной темы Толстого, художника и философа, и неразрывен с нею — из темы о смысле, о содержании жизни.

Рассказ «Хозяин и работник» рисует три смерти — купца, лошади, крестьянина-работника. На поведении купца и работника перед лицом смерти строятся абсолютно противоречивые человеческие характеры, за которыми вырастает перед читателем расколотый надвое мир собственников и рабов. Рассказ написан Толстым в 1895 году. Почти за сорок лет до того, в 1858 году, молодой Толстой пишет рассказ «Три смерти», где тоже показывает конец абсолютно разных жизней — крестьянина-ямщика, барыни, дерева, — и где тоже на поведении барыни и крестьянина перед лицом смерти раскрывает противоречие их сущностей, и за образами госпожи и раба читатель видит два непримиримых мира.

Толстой ставит своего героя в положение безвыходности, рассказывает в необычайно точных подробностях,

чем дорожит герой на этом свете и во что ценит свет, и на наших глазах обнажается сокровенная глубина человека с ее красотой либо ничтожеством.

Я сопоставляю оба рассказа, потому что они как бы схематично, «в чистом виде», служат примером повторяющегося у Толстого способа раскрытия нравственной ценности героя. Но и до написания «Трех смертей», в кавказских и севастопольских рассказах, и после, в величайшем создании своего гения — в «Войне и мире», до последних произведений, написанных вслед за «Хозяином и работником», Толстой развивает свои замыслы с помощью того же приема. Он словно говорит героям произведений: покажи, как ты относишься к смерти — если смерть естественна, если она насильственна, если ты ее просишь, если она добровольна, если долгожданна, если нечаянна, — покажи, и ты определишь свою ценность как человека, а мы пойдем таких, как ты.

Замечательно, что писатель, непревзойденно изображавший человеческое счастье, любовь, радость, молодость, применял столь суровый путь распознавания достоинств и пороков человека. Но Толстой шел именно таким путем, побуждаемый своею требовательностью к нравственной силе человека. Ни одного из любимых им героев он не заставил умереть жалкой, недостойной смертью. Наоборот, эти герои в последний час жизни будто еще более возвышаются или выходят из испытания смертью счастливыми.

«Война и мир» — роман особенно показательный в этом смысле. Судьба всех героев, счастливых и несчастных, поставлена здесь перед испытанием, до того невиданным в новой истории России. Сложнейший сюжет давал Толстому неограниченную возможность проверять любой характер на страшной грани между жизнью и смертью. Тут уже подвергался проверке характер целой нации, и как удивительно, с какой мощью написан этот характер, изваян этот великан истории — русский народ!

Все главные герои эпопеи переживают непосредственную угрозу пасть смертью воинов, стать жертвой врагов отчизны. И сильнейшие, обаятельнейшие герои, имена которых навсегда запоминает читатель «Войны и мира», закреплены в романе неразрывно с событиями самыми

важными, со сценами наиболее волнующими, драматичными. Ростов, Болконский, сам Кутузов, Наташа, Тушин, Пьер... сколько же их? Какою славной чередой идут они в нашей памяти!

Приемы толстовского письма, первостепенные и дополнительные, органично вытекают из его основной темы, диктуются смыслом изображаемого, служат уяснению содержания. В них нет никакой искусственности, они не придуманы заранее, не существуют оторванно от произведения. Это не только доказано чудесной по естественности, по живой ясности прозой Толстого, но мы знаем это из прямых высказываний писателя об искусстве, о форме, о слове.

Задачи формы, как таковой, для Толстого не существовало. Он был убежден и убеждал художников слова, что надо жить жизнью своих героев, описывать в образах их внутренние ощущения, и тогда сами герои сделают то, что им нужно сделать по их характерам. Он искал и находил переплетения фабулы, развязки действия во внутренней сущности описываемых лиц, давал героям волю поступать так, как только они одни могли и должны были поступить в том положении, в которое он их ставил или они попадали по своему же нраву, по склонностям, привычкам. Потому-то и живут на его страницах все действующие лица, что форма и содержание его произведения есть неделимое единство.

Искусство не далось Толстому сразу, не пришло само собой. У нас нет другого писателя, трудившегося над своими книгами так упорно, с таким воодушевлением, такими разочарованиями, такими страшными разрывами между подъемом и отчаянием, как Лев Толстой. Десятилетие работы над сильнейшим социальным романом «Воскресение» все наполнено попытками продолжать и решениями бросить начатый труд, пока наконец страстное желание его завершить не преодолело всех сомнений.

«Выразить словом то, что понимаешь, так, чтобы другой понял тебя, как ты сам, — дело самое трудное; и всегда чувствуешь, что далеко, далеко не достиг того, что должно и можно». Так записал Толстой в «Дневнике» 1890 года, и надо представить себе, что это заявляет художник, давно создавший «Войну и мир», «Анну Каренину» и начавший работу над «Воскресением», дабы

вполне уяснить отношение Толстого к роли слова в труде писателя.

Изображая в рассказе «Дьявол» мечтания Иртенева о Степаниде, Толстой написал: «И, боже мой, с какой прелестью рисовало ему ее его воображение».

«*Ему ее его!*» — эту толпу местоимений можно было бы признать опиской у любого литератора. Но у Толстого это не небрежность, не нарочитость, не обдуманная грубость речи, а только простота. Так говорится в жизни, когда не изыскивают форму, а заботятся лишь о передаче душевного состояния, о выражении мысли.

«Для того чтобы сказать понятно то, что имеешь сказать, говори искренно, а чтобы говорить искренно, говори так, как мысль приходила тебе». Таков завет, который дает себе Толстой в более раннем «Дневнике», и он с непрерывным усилием стремится не нарушать своего правила.

В великолепном «Предисловии к сочинениям Мопассана» Толстой перечисляет необходимые условия «для истинного художественного произведения». Здесь он вскрывает содержание своего требования искренности от писателя. Искренность, в его понимании, есть «непритворное чувство любви или ненависти к тому, что изображает художник». Здесь же он кратко определяет понятие красоты формы, — по его убеждению, это одно и то же, что «ясность изложения».

Можно с полной уверенностью говорить о стройной эстетической системе Льва Толстого в области писательского искусства, — такая система может быть построена на основе неисчислимых мыслей великого художника о труде писателя, форме произведения, технике письма, о слове, стиле. У нас продолжает выходить первое Полное собрание сочинений Л. Н. Толстого, и публикуемые в нем драгоценнейшие дневники, записные книжки, письма содержат все, что записал Толстой из передуманного им об искусстве писателя. У нас еще нет книги, в которой были бы собраны эти мысли. Но такая книга, по-моему, должна быть и будет.

Лев Толстой — мировая школа литературного искусства. Это — русская литературная школа, вызвавшая небывало широкое течение художественной мысли на земном шаре. Это — школа, в которой наша советская

литература черпает познание искусства и вдохновение к своим новым трудам о новом человеке.

Толстой никогда не состарится. Он из тех гениев искусства, слово которых — живая вода. Источник бьет неиссякаемо. Мы снова и снова припадаем к нему, и нам кажется — мы еще ни разу в жизни не пили такой прозрачной, чистой, свежей воды.

1953

ЧЕХОВ

1

В октябре 1890 года на русском пароходе, шедшем Индийским океаном из Сингапура на остров Цейлон, пассажиры наблюдали такое зрелище: человек не очень сильного сложения, с чертами лица почти юношескими бросался с носового трапа в воду и затем, вынырнув, хватал конец, который кидали ему с кормы парохода матросы. Купанье это делалось на полном ходу, вовсе не из-за бахвальства или спорта, а просто ради удовольствия и любопытства.

А в начале следующего года этот же молодой человек говорил, что он мечтает только об одном: он хотел бы быть маленьким, сухоньким, лысым старичком и сидеть за большим письменным столом в хорошем кабинете.

До купанья в Индийском океане этот человек проехал более десяти тысяч километров по Сибири и прожил два месяца на Северном Сахалине в ежедневной работе исследования жизни каторжан и ссыльнопоселенцев. После купания он совершил стоверстную поездку по Цейлону, который им был назван «местом, где был рай», проследовал через Суэц и через Одессу в Москву, двинулся вскоре в Петербург и вдруг с тоской написал оттуда, что хотел бы только одного — месяца четыре сидеть на одном месте и удить рыбу.

Вместо этого он возвратился в Москву, откуда спустя несколько дней уже писал восторженно своему другу: «Едем!! Я согласен куда угодно и когда угодно. Душа моя прыгает от удовольствия!» Через две недели он уже был в Венеции, потом поехал в Рим, потом в Ниццу, потом в Париж. А после Парижа он забрался чуть ли не в самый захудалый российский городишко — Алексин, на Оке, — спрятался от всего мира в крошечном домике и опять возмечтал: «Ах, поскорее бы сделаться старичком и сидеть за большим письменным столом!»

Человек этот — Антон Павлович Чехов.

Он всю жизнь мечтал о путешествиях. Суворин говорил, что если бы у Чехова нашлись спутники, он поехал бы в Африку, поехал бы в Америку.

Уже смертельно больной, он собирался отправиться на Дальний Восток: его волновала разразившаяся там война.

Лежа в Баденвейлере, он намеревался проехать на пароходе из Триеста в Одессу и запрашивал подробности — какие идут там пароходы, продолжительны ли остановки, хорош ли стол. Через четыре дня после того, как был отослан этот запрос, он умер.

Чехов сказал однажды: «Я пишу жизнь».

Да, он писал жизнь. Число и разновидность его героев громадны. Только величайшие романисты могут сравняться по обилию и многоликости персонажей, рожденных их воображением, с Чеховым.

И так же как величайшие романисты характеризуют своими персонажами целые эпохи, Чехов своими характеристиками и типами запечатлел навсегда отошедшей России последней четверти прошлого века.

По необъятности общества, представленного Чеховым в его искусстве, он мог бы быть сравнен с Бальзаком.

Он жил в большом мире и приводил этот большой мир к себе, в замкнутый уголок Алексины, Мелихова, Ялты. Большой мир не давал ему покоя. Да он и не искал покоя: маленьким, сухоньким старичком он только

хотел притвориться, чтобы лучше спрятаться от назойливости быта, и в уединении работать, работать, работать.

Загоревшись мыслью поехать на войну, Чехов решил, что надо отправляться не корреспондентом, а врачом — потому что врач *больше увидит*. Это была его природа — *желание больше увидеть*.

«Если я врач (писал он), то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа, а не на Малой Дмитровке... Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек, а эта жизнь в четырех стенах без природы, без людей, без отечества, без здоровья и аппетита — это не жизнь».

Наше время смотрит на Чехова новыми глазами. *Открывает* Чехова — писателя сложного, иногда недостижимо глубокого.

Юморист и автор легких водевилей, Чехов больше любого своего современника мучится вопросами: зачем я пишу? Нужен ли я? В чем заключается дело художника? В чем цель моих занятий литературой?

Создатель понятия «лишние люди», живописец сумерек уходящего общества, автор тончайших психологических пьес и новелл-романов, Чехов говорит:

«Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, любовь и абсолютная свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником».

«Толкуют про меня и то и се. Словом, всякий вздор! А я — просто человек прежде всего... Я люблю природу и литературу, люблю красивых женщин и ненавижу рутину и деспотизм».

Все ли мы открыли в писателе Чехове? Нет, далеко не все.

Но для нас теперь особенно многозначительно и музыкально звучат слова из знаменитого монолога в «Чайке»:

«Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь

еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч. ...»

Чехов живет для России, для Советского Союза, для всего мира в книге, живет в театре. Книгу понимает каждый читатель настолько, насколько способен понять. Театр понимается зрителем так, как его понимает актер.

Как истолковать героев в духе автора? — вот вечная задача сцены.

Чехову посчастливилось больше, чем другим писателям: еще при жизни явился идеальный толкователь его драматургии — Московский Художественный театр. До наших дней он хранит в себе чеховское видение образов. И когда мы идем в Художественный театр, мы приходим к Чехову.

Но вот являются молодые актеры, возникают новые театры. Как будут поняты ими чеховские герои?

Есть пьесы, которые можно хорошо сыграть, не зная автора. Так сказать — за глаза. Сыграть пьесу Чехова «за глаза» невозможно. Актеру надо увидеть Чехова, чтобы понять и сыграть его драму.

Тяжкая действительность 80—90-х годов стоит на сцене за героями чеховских пьес. Но за этими героями стоят еще *мечта и вера* Чехова. Актер должен сыграть не только чеховских персонажей, но также мечту и веру Чехова.

Сквозь маленький мир чеховской пьесы, отраженный в обстановке, в быту, в будничных людях, мы должны увидеть большой мир Чехова. Мы должны взглядеться пристальнее в крошечных захолустных героев, и мы увидим за ними большого героя, совершенно так же, как, вглядываясь в сухонького, маленького, лысого старичка за письменным столом на даче под Алексином, мы видим за ним великого писателя.

У молодых актеров есть превосходный учитель, который пронес на протяжении сорока лет после ухода Чехова его мечту и его веру. Это — Художественный театр. И у молодых актеров есть нечто свое: они растут в том *будущем*, о котором мечтал Чехов, они сами часть того

будущего, в которое он верил и которое становится нашим настоящим.

Соедините эти возможности — от старого и от молодого. И вы должны будете сыграть самое важное в чеховской драматургии — *дух Чехова*.

2

Известность Чехова среди культурных народов мира наполняет нас отрадой и гордостью за русскую литературу, за нашего Чехова, который особенно любим на своей родине, в Союзе Советских Социалистических Республик.

Десять лет назад была начата работа по подготовке полного собрания сочинений Антона Павловича Чехова, и теперь, когда капитальное издание осуществлено, двадцать его томов с великолепной полнотой раскрыли перед нами картину громадного труда писателя, историю проникновенной творческой жизни и личность родниковой чистоты и человеческого обаяния.

Современники Чехова говорят нам о нем как о натуре исключительной мягкости, о человеке целомудренной скромности и простоты. Это несомненно так, но несомненно и то, что этими покоряющими чертами не исчерпывается большой, сложный характер Чехова.

Мягкий Чехов обладал вдохновенной силой воли, умением делать только то, что желал делать как художник, — он был всегда последователен и настолько суров к себе, к своей писательской работе, к своему общественному поведению, что только редкие деятели литературы могли в этом отношении стать с ним в ряд.

В период почти повальной моды на декадентские писания Чехов никогда не изменил своему тонкому и строгому таланту реалиста. В то время, когда и на Западе и в старой России чуть ли не высшим грехом считалось, если писатель не мог «отрепиться от морали», Чехов мечтал о человеке прозрачной морали, о той высокой нравственности, когда господином жизни станет разумный труд и мир будет осмыслен общим счастьем. В то время, когда модные поэты тех лет были аффектированы, напыщенны, Чехов был прост, ясен, и никто так не высмеял претензий и ходулей, как он. Когда наиболее

изошренные проповедники декаданса звали читателя назад, во тьму древности, где будто бы только и пребывал «сильный человек», Чехов думал о будущем, свободном от бесправия, мещанства, пошлости, о людях с прекрасной душой, прекрасными мыслями.

Чтобы сквозь густой сумрак реакции в литературе, в общественной жизни, в политике пройти прямым путем Чехова, надо было располагать духовным сопротивлением нестигаемой стойкости. У Чехова оно было.

Дорога к признанию была для него нелегкой. Она начиналась буквально с поденной работы в мелкой прессе, и прежде чем стали появляться те чеховские рассказы, которые были плодами высокого искусства, читающая публика успела привыкнуть к Чехову как к юмористу. Но задачи, которые ставил себе Чехов, все углублялись, и критика не могла, конечно, не заметить быстрого расцвета в литературе необыкновенного изобразителя русской действительности. Однако долгое время критики всевозможных оттенков упрекали Чехова в том, что он пишет единственно о ничтожных, жалких явлениях, что его герои нудные, серые люди, и это мнение годами перепевалось журналистикой.

В начале нового века русский читатель уже отвечал на искусство Чехова любовью, распознав за его несчастливыми героями жадный и полный тоски призыв к счастью и веру в то, что русская жизнь — на пороге больших, светлых перемен.

Эта вера Чехова питалась основным убеждением его, что только труд способен облагородить жизнь. Труд и был «положительным идеалом» Чехова, чего никак не могли разглядеть критики вроде Скабичевского, сомневавшегося вообще: «Есть ли у господина Чехова идеал?»

Сам великий труженик, он лучших своих героев наделил преклонением перед человеком труда, мечтою о труде. Многие из этих лучших мечтателей Чехова были все же не способны к работе, не умели делать никакой работу. Но в этом заключалась трагедия времени, так верно изображенного Чеховым в неповторимых рассказах, драмах, комедиях.

Чехов создал художественный, исторический памятник своей эпохи. Он показал нам смятение духа, неумелость поисков мягкокостного большинства российской интеллигенции того периода, за которым осталось имя

«безвременье». Он показал душителей и гасителей всякой мысли — в образах царских администраторов, чиновничества, доносчиков, приказчиков, лакеев со звездами и без звезд. Он показал развеваемые ветрами истории последние дворянские гнездовища и нового хама — господина купца, господина капиталиста. И он с изумляющей силой правды дал нам картины разорения крестьян, нищеты ремесленников, мастеровых — тех обыкновенных людей труда, той массы, жизнь которой затыгивал грузный флаг полицейской империи, подобно салу, затыгивающему в холода поверхность могучей реки.

Благодаря Чехову мы отчетливо видим этот мир конца прошлого века — конца реакции в канун эпохи революций. Мы знаем, Чехов хорошо понимал, что конец этот наступает, и напряженно предчувствовал новый день России.

В этом — значение щедрого, оригинальнейшего наследия писателя для наших дней и для будущих поколений. Во всех его произведениях, теперь известных воистину миллионному читателю, какого бы жанра они ни были — в сатирах, в юмористике, в рассказах, в драматургии или в образцовом исследовательском очерке публициста «Остров Сахалин», — во всех произведениях мы встречаем образы современных Чехову, всегда типических свидетелей той правды времени, которую так многосторонне вскрыл точный взгляд великого художника.

По своему дару видения мира Чехов стоит в чудесном ряду русских классиков XIX века, завершая собою этот ряд, открытый сияющим именем Пушкина. По писательскому искусству своему, которое восхищает нас строгой простотой формы, Чехов является классиком мировым. Язык его останется примером долговечных достижений русской литературы.

Уже при жизни Чехова в литературе поднялся и обратился на себя общие взоры художник, которому суждено было скрепить нерушимыми узами преемственности русскую классическую традицию с литературой будущего — с литературой социализма. Это был Горький. Он по-настоящему оценил сущность и величие таланта Чехова.

«Каждый новый рассказ Чехова, — писал он в 1900 году, — все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни». Содружество Чехова с Горьким значительно и в общественном и

в личном плане: история не забудет вызов Чехова, брошенный им всей реакции, когда он отказался от звания почетного академика в ответ на лишение этого звания Горького царем Николаем.

Чехов мечтал и верил, что счастье близится, и заставлял своих героев трудиться «для счастья других». Горький увидел своими глазами, как эти «другие» пришли. Он увидел, как родина наша, родина Чехова, освобожденная от злобной тупости царского режима и чугунного гнета капитализма, настойчиво и мощно строит свое счастье во имя мира и свободы во всем мире.

Чехов, горячо любивший народ, не дождался освобождения. Но, как подлинный художник, он помогает нам своим искусством понимать и ценить завоеванное революцией нашей народное счастье.

Чехов всегда с нами, «красиво простой», по слову Горького. Доброе и ясное имя — Чехов — любимо всем советским народом. И дорогой нам памяти Чехова мы отдаем честь и славу,

3

Весь мир славит имя Антона Чехова.

На родине писателя в Российской Федерации, во всех союзных советских республиках, повсюду в социалистических странах и в странах старого мира на Востоке и Западе — везде в эти дни почитатели, ценители чеховского искусства заполняют аудитории, театры, клубы и залы, чтобы воздать честь памяти глубокого, обаятельного художника, открывшего новые страницы в истории реалистического рассказа, в истории новейшей драмы.

Это международное чествование художника слова приобрело воистину необыкновенный размах, исполнено редчайшей любви и яркого желания проявить сердечность, где бы ни происходило празднество во славу Чехова — в стенах заслуженного университета или в скромной сельской школе, на сцене прославленного театра или на подмостках любительского кружка в рабочем клубе.

Организация Объединенных Наций, одобрявшая решение ЮНЕСКО провести юбилей Чехова во всемирном масштабе; десятки общественных и государственных комитетов по чествованию писателя в странах Европы,

Азии, Америки; книги, ученые работы, тысячи статей в журналах, газетах; с каждым часом возрастающее число радиопередач; каждый день умножаемые известия о новых постановках чеховских спектаклей; демонстрация на киноэкранах фильмов по чеховским произведениям; а наряду с этим — стихийно разворачивающаяся самодеятельность масс, желающих отметить силами своих дарований столетие со дня рождения любимого писателя, — вот факты этих дней, посвящаемых во всем мире нашему Чехову.

Да и неверно сказать — «этих дней», потому что во многих странах 1960 год провозглашен годом Чехова.

Перед лицом этого события в советской и международной культурной жизни нельзя не задаться вопросом — почему в современную нам бурную эпоху непрерывно растет слава писателя, изображавшего самых обыкновенных русских людей в самых обыденных условиях конца прошлого века?

Чехов еще при жизни завоевывал себе читателя, зрителя, завоевывал почетное признание крупнейших и великих писателей-современников. Но годá же, при его жизни, насаждалась известной частью критиков легенда о мнимой непримечательности его таланта, якобы отданного воспеванию серых будней безвременья.

Это была борьба двух толкований Чехова, из которых одно состояло в признании исключительного гуманистического значения его творчества, другое — в утверждении, что творчество Чехова лишено какого-либо идеала. В плане моральном спор, длившийся годами, не принес лавров тем, кто хотел бы окрестить Чехова выразителем общественного уныния. Борьба часто сводилась к стремлению реакции отказать в правоте прогрессивному взгляду на Чехова как на великого жизнелюбца, отдавшего всего себя и свой гений народному счастью.

К недавнему пятидесятилетию со дня смерти Чехова стало уже очевидно, что легенде о нем как певце безвременья почти повсеместно наступил конец. Победило высказанное после смерти Чехова воззрение Льва Толстого, который назвал Антона Павловича «несравненным художником... Художником жизни...» и сказал, что «достоинство его творчества то, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще... А это главное».

Это главное восторжествовало.

Оценивая значение Чехова для художественного развития человечества, писатели старших поколений и наши современники измеряют это значение наивысшей мерю.

Английская писательница Кэтрин Аэнсфилд говорит о рассказе Чехова «Степь», что это «одно из самых великих произведений мировой литературы — своего рода Илиада или Одиссея». Американец Артур Миллер считает, что Чехов ближе к Шекспиру, чем кто бы то ни было другой. Французский романист и драматург Франсуа Мориак пишет: «Для меня Чехов олицетворяет театр, как Моцарт олицетворяет музыку».

Удивительно поэтично сказал знаменитый писатель-ирландец Шон О'Кейси: «Чехов пришел в Ирландию, туда, где я жил, и нашел широко открытой дверь каморки бедняка, его приняли с ирландским радушием и усадили на лучшее место у камина». Можно повторить эти слова, сказав, что Чехову открыли дверь все страны и усадили его на лучшее место.

Художники несхожих убеждений и вкусов сближаются в своих представлениях о Чехове благодаря неоспоримости того «главного», что отметил Лев Толстой и что заключено в основе чеховского творчества — его человечности.

Как бы ни были различны мастера культуры, они все согласны с тем, что Чехов произведениями своими подготавливал мир к лучшей жизни, более прекрасной, более справедливой, более разумной. Мы находим это признание и в словах немецкого романиста Томаса Манна, и у китайского писателя Лу Синя, или у англичан Джона Голсуорси и Джона Бойнтона Пристли, или у француза Веркора.

Но было бы мало, если бы дело шло только о том, что гений Чехова сближает в толковании своего творчества разных писателей. Гораздо знаменательнее, что произведения Чехова ведут мировое общественное мнение через его искусство к источнику, которым оно вдохновлено, — к русскому человеку, к русскому народу. И едва ли не лучше многих выразил эту мысль французский критик и публицист Андре Вюрмсер. «Нельзя, — сказал он, — любить и почитать Антона Павловича Чехова, не понимая, что Россия, им описанная, что русские, несчастье

которых он показал в своих произведениях, должны были превратиться в эту новую страну, в этих новых людей, которых мы видим сейчас».

Это действительно так, ибо это означает, что, с болью и горечью обличая ленивую, косную, несчастную Россию царских времен, Чехов ясно видел в своем народе здоровых, трудолюбивых, смелых людей и в них находил постоянную опору своему убеждению, что русская жизнь непременно станет прекрасной и счастливой.

Она стала такой. Великий Октябрь превратил нас в новых людей, бывшую Россию — в новую страну социализма, строящую коммунистическое общество будущего.

Если Антон Чехов в своей красивой мечте о счастье для всех, о высокой культуре для родного народа чего-нибудь не мог предвидеть — так это небывалой быстроты, с какою народ опрокинул все старое, что ему мешало на дороге к новой жизни.

Как же отвечаем мы на вопрос — почему продолжает расти слава Чехова, изображавшего обыденную жизнь теперь уже отдаленного прошлого? Чем он столь дорог нашей современности?

Он дорог нам своею человечностью, пронизывающей все его художественное творчество и его личность. И он дорог нам своим глубоким сознанием того, что прекрасное может и должно быть создано только трудом.

Алексей Максимович Горький, добрый товарищ Чехова, сказал об этом его жизненном и творческом сознании: «Я не видел человека, который чувствовал бы значение труда как основание культуры так глубоко и всесторонне, как Антон Павлович».

Человек и труд — вот созидательная основа нашей современности. Человек и труд — вот творческий девиз Чехова. Поэтому Чехов неотделим от современности.

Чехов был, есть и будет с нами и со всем миром.

АЛЕКСАНДР БЛОК

1

Вот так хочется иной раз бежать в комнату, порог которой не переступают люди. Заткнуть все щели и скважины в дверях и окнах, завесить стены коврами, платьем, покрывалами, чтобы никто, никто не слышал, как играешь.

Потому, что на руках моих жесткие выросли ногти, и пальцы отвыкли от грифа, и легкий смычок — чужой мне.

И потому, что стыдно держать инструмент, когда не быстры пальцы и не гибки кисти. И жалок, презрен я, которого руки не пускают передать живущую во мне песню.

Есть многое в сердце моем о Блоке. Но что это многое — не знаю. И если скажу словами, которыми дано мне говорить, кто поверит, что вижу я образ поэта?

Для меня мое видение — содержание. Но руки не пускают передать его. Слова, за ними фразы, главы за ними — и содержание утрачено.

Сгусток всего — мыслей, переживаний, взлетов, падений — вот содержание.

Сгусток всего — это стих.

Как же передать мне свою песню, когда стих не во власти моей? Разве бежать в комнату, порог которой не

переступают люди? И там, для себя, для одного себя, сказать, как мне дано?

Потому что слышу уже отовсюду:

— Что же это? Впечатления? Оценка творчества? Характеристика? Быть может, мемуары?

Не знаю, не знаю.

Знаю только, что о Блоке надо не говорить, а петь.

Предрождественские дни девятнадцатого года.

Впервые увидел я его тогда на Литейном.

Чужой в Петербурге, еще пугавшийся его красоты, благоговел я перед Литейным. Пергаментный стоит там дом, и черно за старомодным переплетом его рам, и поблек мрамор строгой доски: здесь жил и умер Некрасов.

Волокуют в холодной сыри мешки и узлы, окунают в дорожной слякоти подола серых армейских шинелей, кидаются, прихлобученные непогодью, от стены к стене.

Но со всякой стены вопят плакаты:

«Спасайте революцию!»

И — обалделые, роняя пожитки — бросаются к трамваю, бороздящему железным шлейфом дорогу, виснут на нем, льнут к исковерканным бокам его.

«Спасайте революцию!»

Страшно россиянам. Бегут.

И до пергамента ли стародавних стен, в которых умер Некрасов? До того ли, кто был с нами и ушел, когда слеплены глаза наши и не видим мы, кто с нами?

Потому что так же черно в окнах другого дома и так же бегут мимо него, заматая шинелями следы друг друга.

Там, в этом доме, читал Блок.

Оторвалась от уличного страха горстка людей, скучилась в холоде крохотной комнатки.

И — так привыкли мы — все в тех же серых шинелях, что и на улице: в вечном походе мы вот уж какой год.

Куда-то неслись мы, призванные спасать, сами ища спасения, неслись с пожитками, мешками, жалким скарбом и забежали, по пути, послушать Блока.

О крушении гуманизма говорил он, о цивилизации, павшей жертвой культуры.

И казалось, сами слова — крушение, жертва — должны бы были вселить в нас ужас, как набат во время пожара. Казалось, в панике, должны мы были броситься вон из каморки, в слякоть уличного страха, бежать, цепляться за трамвай, волочить по грязи свои мешки.

Но никто не ушел, пока читал он.

Был он высокий, и страх не окутал его, а кружился вихрем вокруг ступней его и под ним.

И хорошо было, что он снял с себя шубу и что пальцы его ровно перебирали листки рукописи, и что был он, как всегда, медлителен и прям: ведь стоял он над всеми, кто одержим страстью спастись в эти грозные дни.

С мыслью о нем шел я к себе. Впервые за эти годы шел, а не бежал...

Как ровен был он, как прям был его взор, как целен образ!

Помню, в солнечный мартовский день, в гостях у Горького.

Улыбался хозяин добрыми углами лица своего, поливал меня теплом синих глаз. Говорил о тех, чей голос должен я, молодой, слушать. Лепил слова меткие, точные, от которых становились люди на посты свои, словно получив пароль разводящего.

Но когда дошел до Блока — остановился, не подыскал слова. Нахмурился, пошевелил пальцами, точно нащупывая. Выпрямился, потом, высокий, большой, поднял голову, провел рукой широко, от лица к ногам.

— Он такой...

И потом, когда уходил я, заговорили опять о Блоке, повторил широкий жест свой, и неотделимыми от жеста казались два слова:

— Он такой...

И, сжимая широкой, бодрящей рукой своей мою руку, говорил:

— Познакомьтесь, непременно познакомьтесь с ним.

Но не выпало мне это счастье. Я только видел Блока. Разве это мало?

И когда видел его, останавливался, смотрел ему вслед: как ровен был он, как прям был его взор, как целен образ.

Три четверти века прошло со дня рождения Александра Блока. Почти половину этого времени, с августа 1921 года, мы живем без Александра Блока, без поэта, который высится на историческом рубеже двух эпох — России царской и России революционной, советской.

В этом слове — высится — нет преувеличения. Никто из русских поэтов, которые дошли из прошлого до грозного и великого семнадцатого года, не поднялся столь высоко в сознании читателя, не занял такого места в истории нашей поэзии тех лет, не стоит так прямо, стройно и прекрасно в нашем представлении, как поднялся и стоит Александр Блок.

Почти весь период роста и развития советской поэзии она живет без Александра Блока. Но она начала расти тогда, когда его поэзия впервые прозвенела бронзовым звуком революционного голоса:

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!..

Советское поэтическое движение едва начиналось тогда, и у самого истока своего ощутило жар призыва Александра Блока:

Слушайте музыку революции!

Он был первым поэтом, неотъемлемым от завершающего периода старой русской поэзии, и стал первым поэтом, неотъемлемым от начальной главы поэзии новейшей — поэзии Октября.

Таким он живет все эти годы, и новое поколение литературы, молодой советский читатель и почитатель поэзии чутко слышат неповторимое волнение его души.

Не может и не должно быть спора между теми, кто лично знал и сохраняет в своей памяти живого Александра Блока, и теми, кто создал свое представление об образе поэта по его стихам, по книгам о нем и — если так будет уместно сказать — по преданию. Не может быть спора, кто лучше, глубже, точнее понимает явление, которое мы зовем именем — Александр Блок. Потому что и старое и молодое поколения наши одинаково распознают самое верно поэтической сущности этого явления и не могут оценивать его различно.

Александр Блок — поэт трагический. Он поэт борьбы между светом и мраком, поэт неистощимого столкновения нового со старым, поэт, вышестованный миром гибнущим и подхваченный тем вихрем, в шуме которого рождалась революция.

Он вырос в среде дворянско-буржуазной интеллигенции, жил, действовал, творил в ее искусстве, был сыном ее века. Но он отличался от других ее, даже талантливых, людей искусства тем, что не только разглядел ее обреченность, но и с изумительной ясностью увидел ее близкую смерть.

Больше того — он ощутил всем своим существом неизбежность полной смены эпох: как поэт он обрек на гибель время, которому принадлежал, и воспел победу другого времени, которое породило Советскую страну.

Литературная критика справедливо говорит, что Александр Блок не обладал последовательным революционным мировоззрением.

Но богатство его чувств, бурность его мироощущения, противоречие его мыслей — все это пронизывалось, просвечивалось отражениями, молниями революционной борьбы. Он не бежал этих молний, не закрывал взора от ослепительных вспышек.

Его проникновенная близость к судьбам родины, как бы ни были они трудны, держала его дух в непреходящей работе. И, я думаю, эта работа, это видение судеб родины и сделало его образ, каким мы его знаем, — прямым, с приподнятой головой, медлительно говорящим Александром Блоком.

Едва ли кто другой так дорожил словом, как он. Каждое его выступление становилось событием, потому что он говорил только о самом главном, о чем не сказать в переживаемые годы было нельзя и он не мог.

Я принадлежу к счастливым людям, слушавшим Блока. Когда гремела гражданская война, он взрывами своего переживания наполнял речи, одни названия которых говорят о нем как о поэте высокого гражданского чувства: «Крушение гуманизма», «Назначение поэта». Пусть смыслом этих речей остается его трагедия — ведь эта трагедия бесстрашно расширяет наш взгляд на содержание исторических событий рубежа двух эпох, как эти события воспринимались российской интеллигенцией. И понятно, что в те же годы Блок читает публично свою

поэму «Возмездие», где все перенасыщено действительно основой основ его поэтической темы — распадом старого мира.

Блок говорил о своей трагедии, о своем отчаянии в прошлом, о своей прозорливой надежде на будущее — говорил именно прямо, именно с поднятой головой, с открытым забралом, как человек мужества, сознающий, что он не может выйти из битвы по своему произволу. Для него искусство было вечной битвой, в которой он всякое мгновение готов был положить свою душу.

Я видел тогда Александра Блока и вижу его сейчас очень большим, громадным.

Красота его веры в свои слова была покоряющей. Весь облик его был музыкален; так же, как мне кажется, что стихи и проза его полны музыкальности, потому что музыкальна вся его личность.

Перед обаянием его личности не могли устоять люди самого разного поэтического ключа, — об этом мы знаем по множеству свидетельств, это видел я на Горьком, старшем современнике Блока, с восхищением говорившем о его благородстве.

Блок оставил нам в живое поучение, как наследие истории, свою трагедию, свою печаль сердца и вместе с тем — свой восторг духа, свою страсть, запечатленные в поэме и стихах первой поры Октября.

Одним из его спутников, его старым другом Андреем Белым, было тогда просто выражено то, что осознавалось обществом в дни утраты: «...в созвездии (Пушкин, Некрасов, Фет, Баратынский, Тютчев, Жуковский, Державин, Лермонтов) вспыхнуло: Александр Блок...»

Другими словами: великая поэзия наша пополнилась новым великим поэтом.

Это подтверждено последними десятилетиями. Это полностью подтверждается нашими днями, когда книги Александра Блока печатаются в сотнях тысяч экземпляров, когда в дни чествования его памяти стекаются слушать о нем массы народа и когда само имя его мы называем народным.

Это настоящее счастье нашей поэзии, нашей литературы, нашего обогащенного просвещением и культурой «молодого племени» советских людей.

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

Величие поэта — в том, что он служит своему народу источником вдохновения, укрепляет веру нации в ее созидательные силы, питает ее гордость. Можно сказать, что великий поэт удлинняет жизнь нации. На больших исторических путях народы обращаются к наследию гения, припадают к прозрачному ключу его творчества, пьют из него живую воду и вновь идут дальше и выше.

Имя Иоганна Вольфганга Гете как бы однозвучно с именем Германии. Так для нашего внутреннего слуха объединились в целое слова Пушкин и Россия, так сливаются в нераздельность Шекспир и Англия.

Это лишь уподобление, но не сходство, ибо каждый из этих трех великанов сыграл в истории своей страны свою особую роль. Роль Гете в жизни Германии XVIII и начала XIX века была исполинской — он выразил стремление эпохи и соотечественников в художественных образах философского обобщения и, несомненно, оказал могучее воздействие на формирование немецкого характера.

Хорошо известна картина художника Вильгельма Тишбейна, изобразившего Гете на фоне руин в Кампанье. В светлом плаще, в широкополой шляпе, Гете сидит на камнях, окруженный живописными обломками римских строений. Поза его свободна, легка и необычайно спокой-

на. Он замер в мудром созерцании, углубив открытый взор в отчетливо видимый ему мир давно отошедших веков. Молчание его красноречиво. Он чувствует себя в родной стихии, он — дома, и он счастлив, что между ним и его окружением не только нет разрыва, но царит полная гармония. Он вписан в этот античный мир, сам как античный поэт.

Пожалуй, именно с этой картиной, рисующей поэта величавым, как мрамор, и, как мрамор, холодным, ассоциируется часто господствующее в литературе представление о Гете-олимпийце.

Да, этот 1786 год, когда тридцатисемилетний Гете впервые приехал в Италию, был поворотным в его биографии, обозначив начало длительного «классического» периода в творчестве поэта. С Италией связано окончание «Ифигении» — драмы на мифологический сюжет, в которой Гете отвергает свое миропонимание молодых лет. Равновесие, послушание законодателю во имя внутренней гармонии и земного счастья — вот новые, послеитальянские идеалы Гете. Культура античности с ее чувственной любовью, языческим поклонением природе, радостями бытия вытесняет из сознания и сердца поэта любимый им в молодости образ борца за лучшую жизнь. Перемена всего чувствования и всей основы ранних воззрений поэта сопутствуется созданием эстетики, возрождающей эллинские формы, которые поэт отныне считает истинно совершенными.

Период, начатый поездкой в Италию, окрасил образ Гете в поэта-созерцателя, придал ему черты бесстрастия, одел его в тогу олимпийца. Образ этот легко связывается с фактами его внешней придворной биографии, с особенностями его объективного ума исследователя, мыслителя.

Но если охватить взором грандиозный творческий и жизненный путь поэта в целом, то все эти черты холодности, созерцательности, олимпийства окажутся лишь немногими среди неизмеримо большего числа иных качеств, которыми обладала всесторонне гениальная натура, так же как портрет работы Вильгельма Тишбейна — лишь один облик в числе многих иных, совокупно составляющих целостный образ Гете. Сделать это, то есть оценить весь путь поэта-мыслителя, под силу разве только человеку, отдавшему себя полностью изучению наследия

Гете. Оно поистине неисчерпаемо, и тема Гете не поставлена во всем объеме до сих пор никем.

Эта тема, естественно, противоречива. Она была противоречивой при жизни Гете не только потому, что одни течения литературной и общественной жизни Германии принимали творчество поэта, другие отвергали его, но и потому, что в ходе своей эволюции он обнаруживал себя то союзником, то противником одного и того же направления поэтической мысли.

Он был современником разных исторических этапов развития Германии и подвизался в искусстве, литературе, науке с конца шестидесятых годов XVIII столетия до начала тридцатых XIX («Фауст» окончен в 1831 году). Он рос со своим веком и отразил в поэзии его потрясения, наблюдая и переживая то затихающую, то вспыхивающую борьбу немецкой буржуазии, мечтавшей о власти.

«Страдания молодого Вертера» — роман, облетевший весь мир и возбуждивший целое движение безвольного «вертеризма», был восторженно оценен бюргерством за реалистическое и чувствительное изображение идеалов семейной жизни, за покорствование героя действительности. «Я бы хотел быть скорее нищим, лежать на соломе, пить воду и питаться кореньями, чем казаться невосприимчивым к этому богатому чувствами писателю», — отзывался один критик по поводу «Вертера».

Однако читателям импонировала не только чувствительность Вертера, но и его поползновения разочарованно критиковать в мечтах несправедливость, его грусть от сознания неразумности земного бытия. Вертер был рыцарем страждущего сердца, первым героем «мировой скорби», не верящим в действительное могущество человеческой мысли. Весь его душевный строй отвечал пессимистичным настроениям немецкой буржуазии, еще мало-сильной, не сплоченной в стремлении своем к борьбе за будущее.

Роман отдалил Гете от сильнейшего и передового течения эпохи — от писателей «Бури и натиска», которыми он водительствовавал еще недавно, когда выступил с драмой в прозе — «Гец фон Берлихинген».

В то же время и другое течение — германских просветителей, предшественников и учителей Гете на пер-

вых его литературных шагах,— не могло принять «Вертера». Просветители были убеждены в способности человека разумно переустроить мир. Вертер погиб в столкновении с жизнью, признав ее силы стоящими над человеком. Проповедь самоубийства (Вертер налагает на себя руки), неверие в победу над неустройством действительности, составляющее смысл романа, охладили к его автору крупнейшего человека Германии той поры — Лессинга, отлично, разумеется, видевшего всю мощь таланта Гете.

Противоречивость отношения современников к творчеству Гете сопутствует поэту на самых важных этапах его деятельности.

«Ифигения» была встречена разочарованно друзьями из среды «Бури и натиска». Переход Гете от борьбы за новые буржуазные чаяния к античности и классицизму порождает негодование его друга И.-Г. Гердера, одного из зачинателей немецкого романтизма. Сами романтики позднее то враждовали с Гете, то восхищались им. Они осудили антихристианские тенденции мифологических мотивов «Фауста» (в «Елене»), и они же приветствовали мистику романтического финала трагедии. Эти столкновения сторонников и противников Гете продолжались и после его смерти.

Поэт шел с судьбой своей страны историческим путем, и его личность художника, мыслителя строилась, как башня, возводимая камень за камнем в центре всего национального здания. Величайшее из его произведений — «Фауст» — вместило в свое многочисленное тело всю историю становления Гете, поэта и философа, отразив ею историю интеллектуальной жизни Германии целого века.

До наших дней противоречивость темы Гете не устранена и не изжита. Его наследие по-прежнему вызывает политическую борьбу. Наша советская критика недавно отмечала, что англо-американская печать пытается характеризовать «величайшего немца» (как был назван Гете Карлом Марксом) космополитом, который будто бы стоял «выше» судеб родного народа, пренебрегал воспетой им Германией ради некоего (ныне, конечно, американизованного) «гражданина мира».

Такое насильственное отчуждение от немецкой нации ее поэта под тем предлогом, что Гете отдал много трудов

иностранным литературам и проблеме литературы «всемирной», выступая против национальной ограниченности в поэзии, — такая мнимочуждая претензия не может, конечно, встретить в немецком народе ничего, кроме пренебрежения.

Изучение Гете не может обходить исторически сложившихся противоречий его воззрений. Но оно должно осмыслить их и утвердить с ясностью драгоценное для человечества убеждение, что Гете был цельной натурой национального гения, поэтом-искателем, чувства свои «поверявшим» силою разума.

Кровная связь Гете со своим народом очевидна не только в плане историко-литературном. Все интересы его возникали из недр немецкой жизни и диктовались судьбой Германии как нации и государства.

Показательно в творчестве и общественной деятельности Гете его настойчивое внимание к положению и роли земледельца. Крестьянин был основой феодального строя разоренных немецких княжеств в молодые годы поэта и все еще оставался основой к концу его жизни. Гете рассматривал этого простого «человека земли» как фундамент народной жизни и видел, что здание колеблется, что оно не может упрочиться из-за отсутствия крепости в основе основ — из-за беспросветности труда и убогого достояния феодальных рабов.

Двадцати шести лет, уже прославленным поэтом, Гете прибыл в Веймар по приглашению принца, который затем становится веймарским герцогом. Гете быстро проходит лестницу государственной службы, получает самые высокие посты, вплоть до министра народного просвещения, все время продолжая быть приближенным своего маленького неограниченного монарха. К службе он относится со всей серьезностью, возглавляя всевозможные комиссии — от военной и путей сообщения до горнопромышленной и лесной.

Первые годы пребывания в Веймаре Гете еще надеялся на претворение в жизнь идей просветительства, воодушевлявших его юность, мечтал повлиять на ход государственных дел и иногда добивался в этом успеха. Хотя герцог был генералом прусской службы и боготворил военщину, Гете удалось в два раза уменьшить численность веймарского войска, ввести обеспечение сол-

датских сирот и вдов, частично отменить телесные наказания.

Наконец, труды реформатора коснулись главного социального зла: он обратился к положению крестьянства. Землепашцы по старым феодальным законам платили подати церкви и помещикам. Гете повел наступление на этот пережиток. Но больше того — он вознамерился отменить традиционную «вольность» феодалов, освобождавшую крупных землевладельцев от всяких налогов. Он потерпел в этих попытках полнейшее фиаско. Тут ему не могло помочь никакое расположение герцога: во-первых, это означало посягновение на святая святых и феодалов и буржуазии — имущественные отношения, собственность, а во-вторых, герцог был сам крупнейшим из землевладельцев. Реформа провалилась. Необузданный герцог продолжал травить крестьянские поля дикими кабанами, которых разводил для своих веселых охот.

Глубоко значительно письмо Гете своему другу Кнебелю, относящееся к этому времени (1782). Гете пишет, что труженика земли лишают того, что ему необходимо и чего ему вполне хватило бы, «если бы он проливал пот только для себя одного». «Но ты знаешь, если лиственная тля, сидя на розовом стебле и насосавшись, изрядно растолстеет и станет зеленой, являются муравьи и отсасывают из ее тела нафильтрованный сок. И так вот идет дальше, и мы зашли настолько далеко, что наверху за один день поедается всегда больше, чем за этот один день может быть добыто внизу».

К таким тревожным выводам пришел Гете, пытаясь на практике, как государственный деятель, вторгнуться в социальную проблему крестьянства. Немецкая буржуазия тогда еще не могла осилить мешавшее ей препятствие — крепостное право, и прогрессивный реформатор с горечью оставил свою надежду укрепить основу слабющего государства — земледельцев.

В плане творческом интерес Гете к социальной теме сказывался не один раз и толкал поэта к философским обобщениям. Уже в первом большом произведении, доставившем молодому Гете всегерманскую известность, — в драме «Гец фон Берлихинген» автор сталкивает в борьбе существующий правопорядок средневековья

с восставшими массами крестьянства. Личность, революция, закон — три начала, борющиеся в драме. Решение, искомое поэтом, он видит в том, что дерзкая личность борца (рыцаря Геца, возглавлявшего крестьян) находит «свободу» в смерти, восстание осуждается, как хаос, могущество исконных установлений торжествует.

Но вот жизнь Гете приближается к концу. Он идет к завершению своего «Фауста», которому отдано с перерывами пятьдесят семь лет (1774—1831). И снова возникает, уже с патетической силой, драма простого труженника земли.

Необычайно это создание, вместившее в себя плоды всего духовного богатства поэта. Необычаен и драгоценен для жизни вывод, к которому приходит испытанное страстями сердце, свободная от предрассудков мысль создателя «Фауста». Нигде в другом произведении не выступает Гете с такой всесторонностью исследователя человеческого духа. Он влечет за собою своего героя всеми путями анализа человеческого познания, заставляет его пройти лабиринтом разочарований, искать и терять истину в противоречиях. И вот Фауст принимает наконец решение создать «государство счастливых». Он хочет служить людям, он приступает к осушению морских пространств, чтобы на отвоеванной земле построить новый, свободный мир.

Старый спутник судьбы Фауста, ее господин и собственник — Мефистофель и тут, у последней черты, являет Фаусту свою неистребимую саркастическую улыбку. Помогая ему, в облике начальника строительных работ, Мефистофель ослушивается его приказания — оставить стариков земледельцев Филимона и Бавкиду на их клочке земли — и уничтожает их. Гибель этих безвинных труженников, потрясая Фауста, не останавливает, однако, его усилий создать свое общество-идеал, и он продолжает работы до самой смерти, приносящей ему, «великому грешнику», прощение «на небесах».

В символическом этом финале Гете выразил себя не только певцом восходящей культуры буржуазии, ее строительства, но — что существеннее — философски отвергнул поиски счастья в потустороннем мире, вернул человека его земле. Прочно стоять на земле, изучая, познавая правду действительности, — только земной мир отзовется на труд и дело человека, в то время как вышний мир

останется глух и нем. Труд и изнурительство — плод жизненных и поэтических исканий Гете. В этом факте мы находим ключ к познанию темы Гете.

Эта тема не может быть ограничена изучением Гете как поэта, драматурга, критика, романиста, мемуариста, вообще — только как литератора. К. Тимирязев говорит о Гете такими словами: «Гете представляет собой, быть может, единственный в истории человеческой мысли пример сочетания в одном человеке великого поэта, глубокого мыслителя и выдающегося ученого».

Замечательно, что к знаменитым занятиям науками Гете привела его практическая работа государственного деятеля. В своих беседах с канцлером фон Мюллером Гете сделал в 1824 году признание, что явился в Веймар «в высшей степени несведущим во всех областях природоведения». Необходимость давать герцогу практические советы толкнула его к изучению природы. Работа в горной комиссии, поездки в Ильменау, центр горнодобывающей промышленности, стоила Гете, по его признанию, много времени, труда и денег, «зато при этом я,— говорил Гете,— кое-чему научился и приобрел такое воззрение на природу, которое ни за какую цену не хотел бы променять».

Что же это за воззрение?

Тимирязев находит, что из научных трудов Гете особенно интересны три тома, посвященные морфологии, и три трактующие оптику, причем первые ценны в положительном плане, вторые в отрицательном. Сравнивая эти две категории трудов Гете, Тимирязев обнаруживает глубокое различие, существующее «между областью наблюдательной, описательной науки, в которой качества поэта-реалиста оказали великую услугу ученому, и областью науки экспериментальной, объяснительной, дух которой был совершенно недоступен поэту, остался недоступным ему в его научной деятельности».

Руководящей идеей Гете великий русский ученый считает обобщение, объединение «того уже громадного, но бессвязного материала, который представляло современное ему описательное естествознание», одинаково в зоологии и ботанике, и признает Гете в его учении «О метаморфозе растений» пионером и новатором.

Метод Гете в морфологических исследованиях заключался в непосредственном созерцании природы. Эккер-

ман в своих «Разговорах» приводит рассказ Гете о беседе его по этому вопросу с Шиллером. «Когда я изложил ему свои воззрения на метаморфоз, поясняя все рисунками (рассказывал Гете), Шиллер покачал головой и сказал: это не опыт, это идея». На это Гете иронически ему ответил: «Как я рад, что, сам того не сознавая, имею идеи, а главное, что собственными глазами могу видеть эти идеи».

Пользуясь этим приемом непосредственного наблюдения, Гете открывает единство бесконечных разновидностей растительных форм, своего рода однообразие их, утверждая, что все растения построены по общему плану некоторого основного типа. Вывод этот приближает Гете к позднейшей эволюционной теории естествознания, и Тимирязев называет поэта-ученого «одним из представителей» этой теории, «одним из предвестников Дарвина».

Стремясь во всем последовательно провести принцип единства, Гете терпит неудачу в применении своего метода к экспериментальной науке — физике. Известное в оптике «Учение о цветах» Тимирязев, в согласии с знаменитым физиком и физиологом XIX века Гельмгольцем, отвергает как несостоятельное.

Итак, идея единства была ведущим воззрением Гете в науке. Явления природы не существуют разорванно, они заключены в цепь, звенья которой, варьируясь, идут от основного типа. Мысль эта далеко опережает современное Гете естествознание и живет в науке плодотворно до наших дней.

Идея единства органична всему образу поэта. Она пронизывает его поиски гармонии. Недаром мы так часто находим в поэзии Гете научные темы, недаром в стихах он полемизирует с учеными теориями и недаром нынешний естествоиспытатель признает в поэте ученого.

Так бегло набрасывается контур натуры огромного диапазона. Ей было свойственно чувство античного, и она отдала щедрую дань прошлому; ее влекло к себе будущее, и она расслышала предстоящий шаг научного движения; она искала правду в воображении и нашла ее в действительности; она шла в ногу с веком и обогнала его.

Гете выполнил свой долг национального поэта и мыслителя. Нынешняя народная Германия обращает к нему свою надежду. Испытующим взором молодости она изучает его наследие, чтобы, одухотворенная гуманизмом «величайшего немца», идти дальше и выше — по пути к новой, демократической и единой своей отчизне. Единство сейчас, может быть, как никогда за всю историю, является спасением немецкого народа.

1949

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР

Есть писатели, которые долгое время занимают внимание историков литературы. Есть другие писатели, которые долго живут в читательской среде, хотя их имена в истории литературы не сразу отыщешь. И есть, ко всеобщему счастью, писатели, которых не может обойти ни один историк и которые не умирают ни в одном читательском поколении, а заключены навечно в сердце человечества.

Сегодня чествуется повсюду в мире гениальный немецкий поэт Иоганн Фридрих Шиллер в память исполнившегося двухсотлетия со дня его рождения.

Имя Шиллера вковано в кольцо величайших имен, составляющих понятие мировой литературы. Из века в век оно передается от отцов к детям в совокупности драгоценного духовного наследия, и свет этого имени не гаснет от времени, как жемчуг, но озаряет собою пространства, как разгорающийся костер.

Жгучие и ослепительные вспышки славы Шиллера в Германии XVIII века на сценах театров маленьких столиц были только предвестием триумфального шествия его пьес в XIX веке по театрам Европы.

Затенилась ли слава поэта в наш XX век? Имя его на устах у школьников, заучивающих драматичные, красочные его баллады, зрители рукоплещут актерам, до сих

пор своею гордостью считающим участие в драмах Фридриха Шиллера.

В нашей Советской стране едва ли найдется сцена, не слышавшая на своих подмостках проклятий, не видевшая слез героев «Коварства и любви», и, наверно, нет у нас ни одного театра, не восхищавшегося «Дон Карлосом», или «Марией Стюарт», или «Заговором Фиеско». Кто хорошо помнит годы гражданской войны, с благодарностью к волшебному искусству Шиллера расскажет вам, как бурная драматургия поэта помогала зарождавшемуся советскому театру отыскивать один общий язык с революционным, боевым зрителем. Шиллер на советской сцене жил тогда, он живет на ней и теперь.

В чем объяснение этой непрерывности исторической жизни славного творчества Шиллера?

В одной, теперь уже столетней давности, дневниковой записи Льва Толстого мы находим его примечательное высказывание о том, что он хотел бы видеть в творчестве писателя. Толстой хотел бы видеть талант и грунт, на котором писатель работает.

Что же было таким «грунтом» в творчестве Фридриха Шиллера?

Шиллер в двадцать один год был уже автором знаменитой драмы «Разбойники». Последовавшая премьера в Мангейме прошла под овации театрального зала. Успех был демонстративным — молодежь с восторгом отзывалась на призыв пьесы к расправе с притеснителями народа. Но плод успеха был горек для автора: Шиллер был арестован, ему запретили писать. Ему оставалось только бежать, что он и выполнил, опасаясь злопамятства герцога Вюртембергского, в войске которого он служил медиком.

На повторном издании драмы «Разбойники» Шиллер напечатал девиз: «На тиранов!» Это был лозунг глубочайше воспринятой и вызывающе исповедуемой революционности. Это был голос и требование передовой мысли времени, осознавшей необходимость борьбы с феодальными князьками, с тиранией, под гнетом которой изнывал немецкий народ.

В основе наиболее ярких, трепещущих жизнью произведений драматургии и поэзии Шиллер оставался верен убеждениям своей непокорной молодости. Биограф найдёт

в его творчестве непоследовательность, противоречия, колебания. Но борьба за человечность и во имя ее, ненависть к угнетению и угнетателям — они были «грунтом» заветных творческих устремлений Шиллера. А эта борьба остается самым честным знаменем прогресса в конце XVIII века.

Кто изучает биографию Шиллера, поражается его трагической судьбой. С момента бегства из Вюртемберга поэт всю жизнь вынужден биться за кусок хлеба. Временами существование его становится почти нищенским. Он вечно ищет заработка. Ему так часто грозит голод.

И когда теперьходишь в любовно прибранный домик Шиллера в Веймаре, где он провел последние, вероятно не самые свои бедственные, годы жизни, когдаходишь в его крошечную спальню одинокого, тяжело больного человека, чувствуешь дуновение неуступчиво строгой нужды, которая здесь издавна прижилась. Это не только мое ощущение, — я помню, как входили сюда мои друзья, русские советские поэты Тихонов и Твардовский: их тоже объяло волнующее изумление перед этим суровым и все же чем-то нежным святилищем.

Но ни скитания, ни нужда, ни трудный хлеб не оборвали поэтического парения Шиллера. Режим феодалов, которому он не хотел служить, сделал его бедняком. Но бедняк одарил мир наследством, которое не может быть исчерпано и столетьями.

Его плодовитость, разнообразие подвластных ему жанров — эти приметы подлинной гениальности — развертывают перед нами в одной поэтической жизни, кажется, всю природу современности Фридриха Шиллера. Он мог говорить об этой современности чаще всего иносказательно. Только так я объясняю себе ненасытный, всепоглощающий интерес поэта к истории.

Его страстные поиски своей философии истории были осмыслением задач времени, которому он принадлежал и был свидетелем. Его профессорство в Йенском университете, на рубеже последнего десятилетия XVIII века, так же как печатание огромных циклов переводов и обработок иноземных исторических сочинений в сотрудничестве с людьми, стоявшими несравненно ниже его по всем интеллектуальным качествам, вроде издания «Истории достопримечательных заговоров и бунтов» из средних веков

и нового времени, — все это давало ему не только насыщенные пропитанные, но и необъятный материал исторических познаний, нужный для поэтического воплощения.

Он оперировал историей блестяще, как ученый исследователь, о чем говорит не только его капитальная «История Тридцатилетней войны». Но он, как поэт, драматург, философ, находил в истории ответ на неотлучный, страстный вопрос — как понимать свое время, как объяснить его читателю, зрителю.

История сверкала под его пером, когда он брался за драму. Зритель уходил из театра, полный волнения, мыслей об аналогиях между былым и сущим.

Имя Шиллера и его личность наполняют особым, своим содержанием представление наше о немецком романтизме. Но какое множество характерных черт реалиста включено в его романтику! И это относится и к его драматургии, и к его стихам.

Спустя полстолетия после его смерти Лев Толстой находил удовольствие в чтении Шиллера и называл «прекрасной» его «простоту, картинность и правдоподобную тихую поэзию». Такое признание могучего реалиста, уже создавшего покоряющую правдой историю «Детства» и «Отрочества», не может не толкнуть нас к убеждающей оценке реалистического начала в творчестве Шиллера.

Гений Шиллера возвышает нас, но он не уводит в высшие сферы от земли, — во всяком случае, не уводит человека, строящего свое земное счастье.

Да и самая возвышенная «Песня радости» Фридриха Шиллера воспела земное счастье людей — радость «миллионов». И как прекрасно, что два других гения — немецкого и русского народов — Бетховен и Чайковский в двух величайших своих созданиях подали руку творцу этого человечнейшего гимна. И гимн звучит на земле в музыке, ставшей народною.

Руку подал Шиллеру и величайший из немцев — Гете, его современник, его друг. Скульптура запечатлела, как в замершей музыке, великую дружбу. Иоганн Вольфганг Гете и Иоганн Фридрих Шиллер вместе держат один лавровый венок, стоя на пьедестале в Веймаре. Это венок не только их общей славы. Это венок человечности, это лавры Просвещения — эпохи, которую народы должны

были пройти, прежде чем вступят в новую эру, эру социалистического гуманизма.

Рядом с Гете в благодарной памяти веков стоит другой дальний, но близкий предшественник нашей социалистической поэзии и прежде всего революционной поэзии Германской Демократической Республики.

Праздник Шиллера есть великий праздник новой молодой Германии и с нею вместе — праздник всего мира.

1959

ТОМАС МАНН

Томас Манн — эпик в высшем значении слова: свой труд писателя он воспринимает и рассматривает как призвание поэта.

В известной своей речи о Гете он возражает против различия между писательством и поэзией, называя такое разграничение «бесплодной критической манией». Он поднимает голос против этой «мании», и хорошо видно, насколько дорого ему искусство прозы и какое именно писательство считает он неотделимым от поэзии.

Даже свою «идиллию» — «Песнь о ребенке», написанную гекзаметром, он начинает дискуссией с французами, традиционно проводящими черту между поэтом-«стихотворцем» и писателем-«автором». Для Томаса Манна такой черты не существует: проза для него та же поэзия, если это проза художника, и с гордостью он говорит о ней как о своем «благородном оружии в битве за мир».

...я мнить себя вправе

Равным иному певцу по достоинству силы и знания.

Ибо *сознанием* полна и осмыслена *совестью*¹ проза:

Совестью сердца и совестью чуткого, тонкого слуха.

Никто, пожалуй, из современных прозаиков не говорил так много и так страстно о романе, не посвятил себя

¹ Курсив Т. Манна.

столь долгим раздумьям о нем, как Томас Манн. Его определения романа настолько широки, что иногда кажется — они обнимают собою мыслимые свойства всех литературных жанров. Не раз, однако, он выделяет одну из особенностей романа — его «аналитическую интеллектуальность», и нельзя не видеть, что эта особенность ярко присуща творчеству Томаса Манна. Именно она наделила эпические его произведения тем критицизмом, который словно ножом взрезал плотно слежавшийся уклад старых Будденброков и нынешних их наследников.

Самосознание романиста, место его в современном обществе, назначение поэта и роль искусства в наши дни — эта тема многосторонне исследуется писателем, переключившаяся из его прозы в статьи и обратно, отыскивая себе воплощение в образах, и становится отточенным инструментом для раскрытия несравненно более обширного мира, нежели искусство, — всего мира буржуазной цивилизации.

По существу тема поэта и есть подспудная и — мне кажется — заветная тема Томаса Манна. Но так как он смотрит на современность глазами реалиста, то огромное для него содержание понятия «поэт» сталкивается с действительностью и вступает с нею в жестокий конфликт. Этот конфликт перерастает собственно борьбу поэта за свое место в обществе, превращается в новую, более емкую тему для художника, толкает к познанию самого буржуазного общества, к его разоблачению и, наконец, к протесту против его строя.

В Томасе Манне современная художественная литература обладает тончайшим мастером критического реализма. Он является не только продолжателем традиции великих представителей этого течения, но стоит в их ряду. Логика развития его личности художника, пришедшего из недр немецкого бюргерства, привела его в искусстве к тому, что он должен был сделать предметом этого искусства логику развития самого бюргерства. В центре всех проблем, которых касается Томас Манн, стоит непрестанно влекущая его к себе проблема личности и общества. Взаимоотношение этих сил чаще всего изображается им как коллизия, но побудительным мотивом изображения всегда остается жажда гармонии между личностью и обществом, жажда развязки противоречий двух извечно спорящих начал старого мира.

Было бы неверно и нескромно перед лицом Томаса Манна сказать, что в своих эпических произведениях и философских поисках он находил окончательное решение проблем, которые рассматривал как главные. Но ведь далеко не все важнейшие вопросы, поднятые художниками критического реализма за время его истории, доведены были до разрешения.

Дорога Томаса Манна — художника, публициста, искателя, поэта — никогда не была спокойной, тенистой, располагающей мысль к примиренности с жизнью, какова она есть. Он спорил с действительностью, спорил с собою, и в этих спорах один и тот же предмет находил иногда одновременно и утверждение и отрицание. Это была борьба — борьба с действительностью и с самим собою, насколько действительность, отраженная в самом себе, преодолевалась и продолжала жить.

Примеров внутреннего спора, который ведет с собою Томас Манн, касаясь, скажем, проблем индивидуального и социального плана в их столкновении, можно отыскать много. Вот один, взятый из открытого письма специалистам-врачам, нападавшим в печати на роман «Волшебная гора».

Удивленный и оскорбленный враждебным отношением части врачей к его книге, Томас Манн выступает против упреков, что будто бы он «оклеветал медицину и врачебное сословие». Он разъясняет свое понимание «духа медицины» — «гуманистической науки, которая называется медициной» и о которой он говорит, что «ее целью остается здоровье и человечность, ее целью остается восстановление человеческой идеи во всей ее чистоте».

Очевидно, писатель защищает роман как произведение, по своему духу и смыслу глубоко социальное. Он прямо так и говорит: «На переднем плане «Волшебной горы» — критика социальной среды...» Он говорит, что считает правильной, вполне оправданной, даже заслуживающей одобрения художественную критику, которой он в своем романе подвергает «реальное общественное явление».

Однако он здесь же признает, что критикует эту реальность «между прочим», что подлинные мотивы его писательства — «весьма греховно-индивидуалистического, а именно метафизического, морального, педагогического порядка, короче говоря, порядка «внутреннего мира», —

как повсюду, так и в «Волшебной горе»... Он заявляет в тех же строках: «...я отнюдь не питаю пристрастия к социальной критике...»

Такого рода внутренняя борьба в публицистике, как, еще больше, в прозе Томаса Манна, прорывается, я сказал бы, из-под почвы его душевной жизни. Субъективный мир художника, стремящийся замкнуть себя от общественных противоречий, непрерывно испытывает их давление, и чем дальше исторически разворачивается путь писателя, тем эти столкновения делаются сильнее.

Долгие этапы художественной жизни Томаса Манна окрашивались его восприятием литературы как особого поприща, отличного и от политической борьбы, и от политической публицистики. Но грузный, безжалостный ход мировой и — прежде всего европейской истории делает слишком трудным, даже уже невозможным для искусства сохранение нейтралитета, хотя художник и мечтал бы, как сказал Томас Манн, «опровергая одну несправедливость, не впадать в другую».

В тридцатые годы Томас Манн должен был принять большое решение и принял его: он покинул Германию нацистов.

Как писателю, всеми корнями своего бытия сросшемуся с литературой, Томасу Манну естественно выражать себя посредством связи явлений жизни и литературы. Так, в эти годы эмиграции появилось его «Письмо к редактору *«Neue Züricher Zeitung»*, прозвучавшее подобно манифесту о немецкой литературе времен гитлеровских книжных костров.

Томас Манн оставил в этом письме заявление, одинаково показательное для поэта и гражданина, потрясенного политическими событиями у себя на родине. Здесь, говоря о могучих прозаических свойствах романа, которые делают его «тем, чем он является в нашу эпоху — представляющим литературным видом искусства», он с горечью признает, что эта новейшая проза — эпопея, роман — едва ли не прежде других искусств принуждена была «бежать от социальных и государственных отношений» гитлеровской Германии. Здесь, утверждая, что и поэты-лирики тоже должны были оставить родину, попираемую фашизмом, он приводит имена Бертольта Брехта и Йоганнеса Бехера в противовес представителям так называемого «чистого стихотворения», которые

невозмутимо, в прекрасном забвении о делах мирских, процветали и при нацистах. Сколько презрительной иронии заключено здесь, в мимолетной строке, написанной по поводу этого термина — «чистое стихотворение»: «...чистое, поскольку оно держится в приятном отдалении от общественных и политических проблем...»

Да, в эти черные годы восприятие литературы получило у Томаса Манна новую окраску. За два десятилетия до того в прекрасной поэтической статье о Шамиссо он назвал Генриха Гейне гениальным, что, конечно, было продиктовано объективностью, потому что тогда, как и позже, Томас Манн считал, что поэзия не может быть политической, а Гейне весь пронизан политикой. И вот эта же объективность побудила Томаса Манна, превыше всего и страстно любящего поэзию, сказать, что в обстоятельствах господства фашизма он допускает: политическая борьба «куда важнее, достойнее, плодотворнее, чем всяческая поэзия».

Эта, казалось бы, неожиданная и дерзкая для Томаса Манна формула была не столько страшна приверженцам аполитичного искусства, сколько политике нацизма: поэт, требовавший от критики одной «художественной справедливости», свободной от злобы дня, питал теперь своей независимой справедливой критикой политическую борьбу с нацистами.

Необыкновенно близко принимая к сердцу судьбу Германии, во всем наполненный ее жизнью, Томас Манн сделал выбор, требуемый от немца историческим днем его родины, сделал выбор бесспорный, во всяком случае в негативном плане, — отвергнув германский нацизм и последовательно оставаясь антифашистом.

Если взглянуть в главное дело его большой жизни — в его эпическое богатство, в его прозу, то надо признать, что Томас Манн с полным основанием говорит о преимущественной своей склонности к теме «внутреннего мира» героев. Там, где социальные мотивы явственно теряют свою роль общих картин и, выступая из плоскости фона, требуют анализа наравне с личностью — и там этот анализ преломлен внутренним миром сознания, чувств и ощущений героев романа. Вся конструкция эпоса Томаса Манна создается так, что несущими устоями произведений является духовная и душевная жизнь личности героя с ее философией, моралью и впечатлительностью,

Наиболее деятельную часть энергии своего таланта Томас Манн отдает в романе психологии людей искусства. Все его музыканты, художники, писатели, композиторы, начиная с маленького Ганно в «Будденброках», кончая Адрианом Леверкюном в «Докторе Фаустусе», — все они превращаются как бы в психологический символ некоего единого художника, которого его изобретатель и (трудно от этого отказаться!), может быть, его первообраз — Томас Манн — ставит то в одни, то в другие исторические условия.

В самом деле, вряд ли довольствовался бы Томас Манн на протяжении полувекового творчества только изобретением новых и новых модуляций немецкого типа художника, если бы его не захватывало желание одушевить создаваемых им героев своими личными переживаниями и мыслями поэта. Переключка идей воображаемых художников в прозе с идеями реального художника в публицистике Томаса Манна подтверждает такое допущение. Родство между автором героев-художников и этими героями проявляется во множестве мотивов философского, психологического содержания и едва ли не больше всего там, где Томас Манн касается проблемы соотношения эстетики с этикой.

Мне кажется, это соотношение решается как нераздельность связи между эстетикой и этикой, по крайней мере — с полной ясностью в художественной публицистике Томаса Манна, и подтверждением тому служит недавно переведенная у нас статья его о Чехове, написанная по поводу пятидесятилетия со дня смерти великого писателя.

Я нахожу в этой статье особую музыкальную стройность и — что важнее — сердечное волнение, вызванное близким и почитаемым писателем, заставившим в общении с образами былой русской действительности как бы заново перечувствовать то, что еще продолжает переживать Томас Манн, соприкасаясь ежечасно с миром современного Запада. В то же время это превосходная работа художника о художнике, написанная с любовью, с проникновением в умный красиво-простой мир того Чехова, который останется одним из самых мечтательных и самых трезвых русских писателей и, по словам Томаса Манна, искусство которого «принадлежит ко всему самому сильному и самому лучшему в европейской литературе».

Какою писать жизнь? — вот вопрос, волнующий Томаса Манна за перечитыванием Чехова. Изображать ли жизнь лишь затем, чтобы показать такую, как она есть, или надо нащупать, отыскать и средствами поэта хотя бы наметить в мечте, какую она должна быть? Это вопрос о нравственной задаче искусства, о цели бесконечного труда художника, о его долге перед обществом. Чехов решил для себя эту задачу не сразу, и Томас Манн идет следом за его поисками решения, все время как будто сравнивая его работу со своим личным опытом художника и стремясь к обобщениям. Он останавливается на высказывании одного биографа Чехова о связи между достигнутым мастерством формы Чехова и возросшей морально-критической реакцией его на действительность и приходит к выводу, что эта «связь между этикой и эстетикой» придает трудолюбию искусства «достоинство, смысл и полезность». Именно тут, по мысли Томаса Манна, кроются истоки любви Чехова к труду как первооснове всей культуры.

Говоря о пережитых Чеховым сомнениях в смысле и цели работы художника времен царской России, Томас Манн высказывает глубоко скорбное признание, что эти сомнения связаны не только с теми временами. По его мнению, подобные условия, при которых существует непроходимая пропасть между правдой и реальной действительностью, были тогда, существуют и теперь — «и ныне у Чехова есть братья по душевным мучениям, чувствующие себя нехорошо, несмотря на свою славу, оттого что им приходится забавлять гибнущий мир, не представляя себе, как ему дать хоть каплю спасительной истины...».

Статья о Чехове по своей грусти производит впечатление родственной близости Томаса Манна былой российской интеллигенции, настроения которой так полно отражены Чеховым. Это все еще мучительный вопрос — «что делать?». И, однако, статья имеет ценнейшее значение для писателя, всю жизнь занятого проблемами искусства. *Несмотря* на то что поэт не всегда способен дать миру хотя бы «каплю спасительной истины», Томас Манн признает нравственным долгом к этому вечно стремиться, в надежде «подготовить мир к жизни лучшей, более красивой и соответствующей разуму», — лозунг, пересказывающий мечту Чехова.

Томасу Манну всегда была очень дорога литература русских классиков. Думаю, объяснением этому служит не только их великолепное искусство реализма, но также богатство проблем этического ряда, не перестававших вдохновлять наших писателей на протяжении всего XIX века, когда на русскую литературу обратились взоры Запада и Востока. Льва Толстого он причислил к своим «боготворимым» создателям эпоса и не раз посвящал ему восторженные выступления. В одном из недавних писем, которое мне стало известно по счастливому случаю, он говорит, что романы Гончарова — «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв» — он читал в юности с воодушевлением и они стали для него «частью того большого поучительного переживания, которое носит имя — русская литература».

Позволю себе привести факт из того же письма, являющегося ответом одному немецкому литератору, который описал Томасу Манну свою поездку по Советскому Союзу. Путешественник встретился на донском пароходе с русским машинистом и, беседуя с ним о литературе, услышал от него одобрительные отзывы о Томасе Манне. Нельзя было, конечно, удержаться, чтобы не передать Томасу Манну такой интересный эпизод.

«Слышать издали свое имя из уст машиниста донского парохода, — отвечает Томас Манн, — какой странный сон! Разумеется, это была только сердечная вежливость. Вы назвали имя знаменитого русского писателя¹, и он деликатно назвал в ответ немецкому путешественнику немецкое имя, которое довелось ему слышать или попало ему на глаза. Наверно, это и все. Но это все-таки кое-что».

Да, конечно, кое-что. Но это «кое-что» очень велико. Оно означает не просто известность писателя Томаса Манна в Советском Союзе. Оно означает, что Томас Манн читается у нас массами людей, что это — реальность, которой не знает современный Запад, потому что ему незнакома интеллигенция, пришедшая снизу, из народа, до революции столь далекого от книг, предназначавшихся для интеллигенции старой, оторванной от народа. Если Томас Манн верит, что Лев Толстой, Гончаров, Чехов и

¹ В письме не приводится имя писателя, упомянутое в беседе с машинистом, — К. Ф.

другие русские классики, воодушевлявшие его в юности и любимые им целую жизнь, читаются теперь всем советским народом (а я не сомневаюсь, что он верит), то почему он становится скептиком, услышав, что наш народный читатель знает его имя, и если уж знает, то будто бы единственно потому, что оно «попадает на глаза»?

Означает ли такой скепсис Томаса Манна лишь сознание, что его произведения слишком сложны? Но, во-первых, они не все одинаково сложны, а во-вторых, разве тончайшая проза Чехова или монументальные эпопеи Льва Толстого не сложны? И тем не менее потребность в нашем народе читать классиков не может быть удовлетворена самой продуктивной работой издательств. Можно, впрочем, согласиться с Томасом Манном, что это сон — сон западноевропейского писателя, с грустью наблюдающего, как падает на Западе число той интеллигенции, которая в былое время составляла оплот глубокой художественной литературы. Пришла пора создавать нового читателя, умножать его число, расширять круг, вводить в него своих собственных «пароходных машинистов». Этот новый читатель волеет новые силы, новый оптимизм в художников Запада, подарит их уверенностью в работе ради жизни лучшей, более красивой и разумной.

Я согласился бы также с Томасом Манном в том, что он известен у нас не одним читателям его книг, но и тем, кому довелось только услышать его имя, имя защитника культуры от варварства, мира — от угрозы войны. И мне хочется добавить, что чем больше людей слышит *это* его имя, тем больше рук тянется к его книгам.

Огромный путь, полный труда и вдохновения художника, пройден большим эпиком Германии Томасом Манном. И в свои восемьдесят лет он продолжает этот путь борьбы за все лучшее, что есть в культуре Германии, за процветание своего народа в мирных, демократических условиях труда.

«Совестью сердца и совестью чуткого, тонкого слуха» он помогает этому великому делу.

БАЛЬЗАК

Уже много лет назад в Париже я посетил кладбище Пер-Лашез, известное по своей великой Стене Коммунаров. От этой стены, к которой стекаются люди со всех концов земли, я прошел внутрь старинного кладбища и в густом скоплении могил отыскал надгробный памятник Бальзаку.

Он тесно окружен сотнями причудливых сооружений с высеченными на них неведомыми именами. Изваяния, плиты и камни с эпитафиями кичливо рассказывают о званиях, титулах, отличиях, которые когда-то носили мертвецы. Париж буржуа, Париж спекулянтов и газетчиков, аристократов и банкиров, Париж адвокатов, биржевиков, рантье и салонных чаровниц как бы силится подавить собою имя человека, разоблачавшего этот Париж перед очами истории. Словно тени мрачных героев «Человеческой комедии» обступили могилу ее творца, и сотни надгробий будто конспектируют социальный строй, изображенный писателем, господствовавший при его жизни и, как оказалось, жадно расширивший свое господство на позднейшие десятилетия, до наших дней.

За несколько часов до кончины Бальзака его навестил Виктор Гюго и, возвратясь домой, пораженный, сказал своим друзьям: «Господа, Европа теряет сейчас великого человека!»

Великого человека теряла не только Европа. Великого человека терял весь мир.

Спустя три дня тот же Виктор Гюго перед открытой могилой Бальзака произнес: «Сам того не зная, хотел он этого или не хотел, согласился бы он с этим или нет, — творец этого огромного и необычного произведения был из крепкой породы писателей революционных. Бальзак идет прямо к цели. Он берет современное общество мертвой хваткой. Он у каждого что-нибудь отнимает: у одних — иллюзию, у других — надежду, у этих исторгает вопль, с тех срывает маску. Он роется в пороке, он разымает страсть. Его скальпель проникает в человека, в душу, в сердце, во внутренности, в мозг, в пропасть, которую каждый носит в себе. И вот, даром своей свободной и мощной натуры и преимуществ умов нашего времени, которые, видев вблизи революцию, яснее прозревают конечную цель человечества... Бальзак, после этих страшных трудов, приводивших Мольера к меланхолии и — к мизантропии Руссо, выходит улыбающийся и светлый».

Да, это было сказано прекрасно: Бальзак для нас «улыбающийся и светлый». Им сделан тот благородный труд, который должен был быть сделан, чтобы все, что есть здорового в человечестве, отшатнулось от мерзости, от грязи, поглотившей общество, обреченное историей на гибель и показанное Бальзаком во всей наготу.

В этом историческая заслуга Бальзака: он вложил в руки грядущего оружие, которое до сего дня без промаха разит врага, — свои книги, обличающие растленный мир наживы, свою энциклопедию живых знаний о буржуазном обществе и его государстве.

Бальзак увидел Париж пятнадцатилетним мальчиком. Это был 1814 год. Впечатления детства — слава, трагедия, позор и крах Франции в результате наполеоновских войн — сменились впечатлениями юности. Это была Реставрация.

Десятилетие царствования Людовика XVIII пронеслось для Бальзака в накоплении первых познаний нравов нового класса, который еще не скоро станет избранным объектом бальзаковских творений. Между тем к концу этого десятилетия молодой Бальзак был уже автором мелодрам, сатир, поэм и, наконец, восьми романов, признанных им недостойными его имени и оцененных им самим, в письме к сестре, как «настоящее литературное свинство»,

В то время как Бальзак ищет темы в области фантастики, экзотики, придумывает мнимоисторические, приключенческие, легендарные сюжеты, общественные события продолжают бить кровавыми ключами из земли Парежа.

Приходит к власти Карл X, и французский народ вынужден вкусить полную чашу непримиримой мести феодалов. Дворяне, духовенство торопятся вознаградить себя за урон, понесенный со времени революции. Вводится смертная казнь за святотатство. Сжигаются вредные для королевской власти книги. Восстанавливаются майораты. Третье сословие бедствует. Крестьяне и пролетариат нищают.

Эти шесть лет до июльского переворота 1830 года были для Бальзака периодом созревания. В нем уже сложился, ожидая своего часа, автор совершенно самостоятельной темы и совершенно самостоятельного жанра. События переучили писателя. Глаз его уже не только бесконечно жадно смотрел, он бесконечно глубоко видел. Чувства Бальзака близились к высшему напряжению.

За год до изгнания Карла X он, тридцатилетний, публикует первое произведение из числа составивших впоследствии «Человеческую комедию» — роман «Шуаны».

Роман, посвященный 1800 году, был по своему характеру историческим, но мог сказать читателю многое, слишком многое о современности: династия Бурбонов тридцать лет назад была угрозой революционному народу, сейчас она пировала свою победу. История под пером Бальзака становилась злобою дня. И еще: здесь, в этом романе, совсем немного оставалось от кумира тогдашних исторических романистов — Вальтера Скотта, вырезавшего своих героев из красивой цветной бумаги. Нет, здесь проявился стиль будущей литературной эпохи, эпохи Бальзака, — реализм. Гигант, которому предстояло прояснить переворот в литературе, уже распрямляется на этих страницах «Шуанов» во весь рост.

Таким он вступил в громадную полосу своей творческой жизни — уверенный в художественной власти реализма, готовый положить правду жизни в основу своих произведений.

У него был трудный путь ученичества. Целых десять лет он был учеником в литературе, чтобы потом стать учителем на столетия. Он стал им, найдя своего героя,

Это совпало с новой эпохой, которая и составила главный предмет великого повествования — годы 1830—1848.

На престол Франции был посажен «король-купец» — принц Орлеанский, Людовик-Филипп, коему предстояло восемнадцатилетнее царствование по воле французских финансистов. Маркс сказал об этом: «После июльской революции либеральный банкир Лаффи́т, провожая своего «кума», герцога Орлеанского в его триумфальном шествии к ратуше, обронил фразу: *«Отныне господствовать будут банкиры»*».

Да, с этого времени началось господство банкиров, биржевиков, хозяев шахт, рудников и лесов, королей золота, королей угля, королей железа — господство финансовой аристократии. «Она сидела на троне, — говорит Маркс, — она диктовала в палатах законы, она раздавала государственные доходные места, начиная с министерских постов и кончая казенными табачными лавками».

Внутри этой современности, в самой ее глубине, в ее пороках, страстях и уродствах, в ее надеждах и погибших мечтах Бальзак отыскал неистощимый материал для создания своей истории правов. У него не убывало, а прибавлялось врагов по мере того, как росла его слава. Но и враги должны были признать, что в литературе он обладает единственной, им открытой и ему подвластной темой — темой текущей действительности.

Сент-Бев — ярый противник и беспощадный критик Бальзака — назвал его «романистом текущего дня *par excellence*». И это была правда, потому что Бальзак именно по преимуществу романист тех дней, в которые жил и которые благодаря ему мы видим так наглядно, будто сами жили в Париже двадцатых — сороковых годов прошлого века. Романтик Теофиль Готье говорил о Бальзаке, что «все его творчество современно, он сжился с живыми и не воскрешает мертвых...».

Бальзак назвал себя «секретарем» французского общества первых десятилетий XIX века. По его убеждению, историком этого времени было само французское общество. Но мы видим это общество действующим на страницах романов Бальзака не таким, каким оно хотело бы себя выставить: его «секретарь» сделал все, чтобы мы знали, что представлял собой на самом деле этот «историк».

Мозгом, сердцем и душою французского буржуазного мира стали безраздельно мечты о «состояниях». «Состояния» добывались всеми способами, но чаще всего — преступлением. Вотрен — герой Бальзака, словами которого писатель нередко пользуется, чтобы осудить порок, — говорит: «Тайна всех состояний — преступление, которое хорошо забыто, потому что чисто сделано».

Напомнить человеческой совести забытые преступления, послужившие на пользу и процветание благополучного дельца; вскрыть скальпелем ловкость, «чистоту» работы преступника — вот цель исторического дела Бальзака.

Она была достигнута средствами художественного реализма. Реализм Бальзака дался ему в немилосердных схватках с современным французским романтизмом и в результате невиданного труда.

Отжившему дворянству было нестерпимо торжество лавочников и банкиров. Интеллигенция среднего буржуазного класса была разочарована падением своих идеалов, завещанных французской революцией. Одна часть интеллигенции стремилась подражать аристократии, другая втайне ожидала новых переворотов.

Большинство романтиков относилось к искусству как к волшебным целительным каплям от всех зол и увлекало читателя дальше и дальше от действительности — в средние века, в далекие страны. Романтикам надо было утешить дворян, развлечь буржуа. Они создали литературу, по которой мы можем изучить их отвлеченную эстетику, а не Францию. Бальзак отказался от традиции этой письменности, разрушил ее каноны и дал нам Францию.

Он дал нам Францию, в которой «человек либо покупает, либо продается», как говорит один из героев «Утраченных иллюзий». Он дал нам Францию салонов, прессы, банков, разменных лавок, политики, ввоза и вывоза идей, как товаров, торговли идеалами, купли-продажи стыда и чести. Он дал нам и другую Францию — нищеты, горя, страданий и веры в грядущую свободу, столь загрязненную хозяевами жизни и столь любимую французским народом. Реализм этих двух бальзаковских Франций поражает.

Действительность — истинное божество бальзаковского вдохновения. Он изучает свою страну, проникает в глубь

общественных классов, сословий, кругов и кружков, вторгается в крепости буржуа, в углы обывателя, бродит по рабочим предместьям. Он ненасытен в своих наблюдениях быта, в своих выискиваниях правды о человеке. Он жаден к событиям дня и неутомим в своих анализах эпохи.

Решив обобщить труд всей писательской жизни единым великолепным именем «человеческой комедии», Бальзак сам раскрывает свое намерение: описанием человеческих нравов дать историю общества. Историческая задача привела его к разделению эпопеи (как он выразился) на *галереи* — обширные, разносторонне богатые циклы романов и новелл, одно перечисление которых рисует нам изумительно смелую широту бальзаковского замысла.

«Мое произведение, — писал он, — имеет свою географию, как свою генеалогию, и свои фамилии, свои места и свои вещи, своих людей и свои события, как и свои гербы, свою знать и своих буржуа, своих ремесленников и своих крестьян, свою армию, словом, весь свой мир».

Несмотря на то что осуществление грандиозного замысла было оборвано преждевременной смертью, Бальзак как художник с блеском достиг поставленной цели, создав необычайно конкретные по образности картины социальной жизни Франции периода Июльской монархии.

Явление Бальзака в историко-литературном плане совершенно вне сравнений. Дело здесь не только в знаменитой плодовитости писателя, хотя она одна вызывает перед ним восхищение.

В письме к историку искусства Переме, который одно время выступал посредником в театральных делах Бальзака, он говорит: «Мне бы не хотелось, чтобы Вы думали, будто я страдаю неприступной гордыней иных писателей, — сомнения мои в самом себе бесконечны. Я уверен лишь в своей львиной отваге да в несокрушимой работоспособности. За эту неделю я написал пятьдесят пять печатных листов».

Франция знавала много чрезвычайно плодovitых романистов, и удивительно, что эта страна, объявившая мировой гордостью изящество своей прозы, могла бы в то же время похвастать самой водянистой литературой в мире. Но Бальзак писал много не потому, что писал водянисто.

Нам известно, что означал для Бальзака литературный труд — мы знаем его титаническую войну с коррек-

турами, приводившую в отчаяние типографских наборщиков и разорявшую издателей. Кто пишет водянисто, тот не проводит ночей над корректурами.

Почему же, однако, этот человек львиной отваги, способный написать за неделю столько, сколько другому хватило бы чуть не на год работы, страдает бесконечными сомнениями в самом себе? Может быть, это фраза? Откуда взяты сомнения?

Бальзак «Человеческой комедии» боролся за новое качество своей литературы, небывалое до него и состоявшее в том, что он черпал пищу для неистребимой фантазии своей *только* в живой действительности, вводил в свои книги *только* реального, непридуманного человека современности. Вот где причина мучительного сопряжения двух начал: львиной отваги и бесконечных сомнений.

Чтобы закрепить искусством реалиста правду современной жизни, изучив ее в бесчисленности проявлений (исследователи Бальзака утверждают, что «Человеческая комедия» насчитывает до двух тысяч действующих лиц), — художнику надо было обладать бесстрашием.

Но как сделать, чтобы образы, только зародившиеся, только намеченные современной жизнью, будучи закреплены искусством, приобрели бы в нем непреходящее значение для будущего? А ведь в эпоху, изображенную Бальзаком, молодая буржуазия давала лишь как бы первоначальные наброски тех отвратительных ликов, из которых впоследствии сложилось мировое капиталистическое общество.

Можно ли было без мучительных сомнений отыскать из тысяч человеческих характеров десятки таких, которые необходимо поставить в центр, придав им устойчивые свойства типов?

Нет, это невозможно, — поиски должны были быть мучительны, сомнения — неисчислимы.

Но сомнения были преодолены великим подвигом труда. Бальзак не просто зафиксировал современную ему действительность, — он предвидел будущее буржуазного мира, и — увы! — мы являемся свидетелями, что предвидел верно. Он был гением-изобретателем в литературе. Отсюда его муки и стсюда же могущество его роли и места художника в истории французской и мировой прозы...

Как историк-изобразитель общества он достиг своей цели в огромной мере, но — у нас указывалось на это всегда — не мог достигнуть ее вполне.

Бальзак был поглощен социальной коллизией, наиболее наглядной и ощутимой в то время. Это была наступательная борьба буржуазии против дворянского общества, получившего передышку при монархическом господстве Луи-Филиппа.

Бальзак был захвачен темой столкновения республиканцев с легитимистами, столкновения французского буржуа с французским дворянином. Она заслонила собой от его взора третью силу, которая созревала в ту же эпоху.

В последние годы жизни Бальзака уже явственно давало себя знать социалистическое влияние на передовые умы Европы. В Италии, Франции, Германии, Венгрии прогремела революция 1848 года. На весь цивилизованный мир прозвучал призыв Союза коммунистов об основании нового общества, без классов и частной собственности. Буржуазия, еще недавно считавшая своим главным противником дворян, должна была повернуть оружие против нового сильнейшего противника — против пролетариата.

Эту молодую силу, выражавшую новую тенденцию общественного развития, Бальзак в своем произведении не раскрыл.

Общеизвестно, что он был легитимистом. Он был им по смыслу своих политических заявлений, по складу своих житейских интересов.

Мне кажется, противоречия между прокламированными убеждениями Бальзака и всем объективным смыслом его творчества нуждаются в дальнейшем изучении. Есть много нераскрытого в сложной связи образа жизни Бальзака с плодами его жизни для человечества. Сказать, что он был сыном своего века, — еще не сказать ничего. Бальзак стремился приобрести деньги, чтобы не зависеть от них. Его поиски признания в «свете», который он осмеял и осудил в своих книгах, поиски влияния и даже власти могут найти объяснение в той же потребности свободы творчества в мире, не дававшем иного пути, иных возможностей для художника-обличителя. Это все еще недостаточно вскрыто литературоведением.

Есть факты, намечающие перспективу для исследований в этом направлении. Известно, что Николай I запретил

ввоз в Россию одной из главнейших книг «Человеческой комедии» — романа «Отец Горю». Книга казалась слишком бунтарской и страшной для блюстителей реакции. Бальзак мог соблазнить на «бунт» мечтательные головы, которые еще водились в России после восстания декабристов. Встает неизбежный вопрос: насколько же точно взгляды Бальзака отразились в его легитимистских заявлениях, которые он делает в предисловии к первому тому «Человеческой комедии»? Прежде всего ему нужно было осуществить многотомное издание своей эпопеи — дело жизни — еще при господстве Людовика-Филиппа. Затем перед ним возникали шлагбаумы николаевской России, куда, между прочим, он стремился для встречи со своей будущей женой. Насколько и когда именно заявления Бальзака диктовались искренними политическими взглядами, насколько были вынуждены жестокими условиями века, — это мне кажется все еще расплывчатым пятном в биографических исследованиях о Бальзаке.

Противоречие состояло в том, что, делая свои политические заявления, Бальзак шел против себя как художника. Но, создавая свои произведения искусства, он шел против себя как легитимиста. Это превосходно видел Фридрих Энгельс, давая высокую оценку Бальзаку.

«...Его сатира, — писал Энгельс, — никогда не была более острой, его ирония более горькой, чем тогда, когда он заставлял действовать именно тех людей, которым он больше всего симпатизировал — аристократов и аристократок. Единственные люди, о которых он всегда говорит с нескрываемым восхищением, это его самые ярые политические противники, республиканцы — герои улицы Cloître-Saint Merri, люди, которые в то время (1830—1836) действительно были представителями народных масс».

Клуатр-Сен-Мерри — парижская улица, знаменитая баррикадными боями в 1832 году. Здесь погиб герой нескольких романов Бальзака — республиканец Мишель Кретьен. Правда требовала от художника, чтобы Франции труда и свободы — настоящим людям будущего, как назвал борцов против монархии Энгельс, — было дано достойное место в «галереях» эпопеи, и Бальзак это сделал вдохновенно, вопреки своему легитимизму.

Показателен тот факт, что, несмотря на демонстративные заявления Бальзака о всяческой своей «благона-

дежности», реакционная буржуазная критика высмеивала и ненавидела его книги при жизни автора, продолжала преследовать их после его смерти, продолжает умалять и оскорблять величие его гения до наших дней.

Памятные бальзаковские даты — столетие со дня рождения и столетие со дня смерти — дали повод реакционной литературе Запада выступить с нападками на творца «Человеческой комедии».

Нападки имеют, разумеется, политические цели. Под видом оспаривания художественного мастерства Бальзака его лукавые критики ведут подрывную кампанию против современного реализма прогрессивных писателей. Мечутся молнии против Бальзака, как и против классического наследия вообще, дабы подвести подпорки под облузившееся здание нынешней буржуазной литературы.

Самые бойкие противники Бальзака объявились на его родине, во Франции, литературе которой он завоевал немеркнущую славу, и кое-кто из французских академиков старается отмежеваться от него и принизить либо даже очернить его имя.

Франсуа Морпак, перепуганный тем, что — по собственному его признанию — в творчестве Бальзака «заключена вся его эпоха», пишет, что Бальзак его *ужасает*... Старейший член академии Гонкуров Александр Арну с невинностью дитяти заявил, что читал Бальзака в тринадцать лет от роду и, вновь заглянув в «Человеческую комедию», обнаружил, что это действительно скорее всего «книга для детей»... Его коллега по академии Лео Лартье сказал заносчиво: «Бальзак — совсем не тема для беседы... Он уже не писатель, как да Винчи — не художник...» Отличающийся раболепством перед фашизмом Жюль Ромен отмахнулся от Бальзака презрительным жестом: «Его не перестают хвалить только романтические женщины с сомнительным вкусом и посредственной культуры, не посещающие ни литературных, ни великосветских салонов...» Жюль Ромен в позе денди из великосветского салона — это воистину картина, пригодная для пера Бальзака!

Все это пошлое оригинальничанье превзойдено неким Жаном Саваном, который в своей книжке о пресловутом французском сыщике первой половины XIX века

Видоке осмелился утверждать, что якобы образы и сюжеты своих романов Бальзак «заимствовал» из воспоминаний этого сыщика. Реакционная печать обрадовалась неожиданному открытию, и, например, буржуазный критик Пьер Одиа силится убедить читателей, что «бальзаковские воплощения» персонажей Видока «не всегда были равноценны их первообразу».

Так литературная реакция обходится с памятью бессмертного французского реалиста.

Но наследие Бальзака живо среди читателей, среди литераторов во всем мире. И оно живо во Франции.

Писатели, отстаивающие право искусства на творческую разработку реалистического наследия великой французской литературы, с любовью и уважением высказываются в эти дни о неумирающем гении Бальзака.

Известный писатель и критик Андре Вюрмсер пишет, что Бальзак «поставил свое творчество на службу правде, на службу описываемому предмету; его понимание реальных взаимоотношений является одновременно обвинительным актом против буржуазии и песней триумфа буржуазии. Вот почему, вопреки самому Бальзаку, «Человеческая комедия» делает своего читателя не легитимистом, а революционером, в то время как легитимисты и их потомки, вплоть до Мориака, от него отворачиваются...».

Французский журнал «Пансе» очень точно выразил прогрессивный взгляд на наследие Бальзака:

«...Мы являемся наследниками Бальзака в том смысле, что воспринимаем его уроки, но мы отрицаем Бальзака, поскольку наш реализм — уже не плод бессознательности, а результат политической сознательности... Быть бальзаковцем — значит познать движение истории, вдохнуть, как Бальзак, «трупный запах закатывающегося общества», но это в то же время значит познать силы социального возрождения, неведомые Бальзаку... Быть бальзаковцем в наши дни — это уже не мечтать по-бальзаковски, а сознательно соединить мечту с действием...»

С отчизны Бальзака раздаются голоса его врагов и голоса его друзей.

И те, кто объявляет себя врагом Бальзака, оказываются врагами нынешнего дня, всего, что освещено надеждой человечества на лучшее будущее, на социальную справедливость нового общества, которое навсегда исключит воз-

можность отношений, так блистательно изображенных в «Человеческой комедии». Враги Бальзака оказываются союзниками разоблаченных им героев прошлого. Они отрицают Бальзака и тем примиряют жизнь современной буржуазии с новыми бездушными дочерьми папаши Горю, с новыми бессовестными Растиньяками.

Те же, кто признает себя друзьями Бальзака, оказываются друзьями нынешнего дня, сторонниками борцов за уничтожение общества, обреченность которого распознал Бальзак. Друзья Бальзака оказываются врагами его героев, если эти герои — Растиньяки.

Говоря о борьбе вокруг имени Бальзака на его славной родине, во Франции, нельзя не напомнить, как другой великий французский реалист, но уже конца XIX века, писатель, чрезвычайно близкий новейшему литературному поколению, — Ги де Мопассан оценил Бальзака.

В конце жизни, открыто отдавая дань увлечению психологизмом, Ги де Мопассан назвал Оноре де Бальзака «великаном новейшей литературы, столь же громадным, как и Рабле, этот отец французской словесности». Мопассан говорит, что «...персонажи Бальзака, не существовавшие до него, казалось, вышли из его книг, чтоб вступить в жизнь, — настолько полно создал он иллюзию действительных существ, страстей и событий». «В присутствии Бальзака едва осмеливаешься критиковать», — признался Мопассан.

Зачем обходят эти слова критики, искажающие, впрочем, Мопассана так же, как они искажают Бальзака?..

Спор о наследии великого французского и мирового писателя Бальзака, спор о реализме «Человеческой комедии» решает современный читатель, и решает в пользу Бальзака.

Для советского читателя этого спора не существует. Для него существует драгоценный плод гения, плод труда, воссоздавшего нам кусок истории Франции, — пройденной истории, туман которой, однако, до сих пор клубится над европейским Западом и далеко за его атлантическим пределом.

Для нас важно, что «Человеческая комедия» убеждает читателя своей художественной правдой, что эта правда является протестом против мира обмана и господства денег.

Буржуазия охотно сказала бы: Бальзак умер. Мы говорим ей: Бальзак живет! Улыбающийся и светлый, как сказал Гюго, он продолжает свое боевое дело: он разьедает вас, господа буржуа, господа спекулянты на народных бедствиях, господа военные поставщики, господа газетчики-монополисты! И потому ваши оруженосцы в литературе делают все, чтобы отказать Бальзаку в величии.

Напрасно. Это никогда не увенчается успехом.

1949—1950

ВИКТОР ГЮГО

Виктор Гюго почти ровесник Пушкина: он моложе нашего поэта всего на три года. В тот год, когда закончился лицейский период творчества Пушкина, пятнадцатилетний Гюго выступил со стихами, удостоенными почетного отзыва Французской академии.

Пушкин был современным читателем и критиком Виктора Гюго. Он узнал молодого Гюго-поэта одновременно со всем читающим русским обществом. И он оценил его стихи не менее высоко, чем они были приняты французами.

Замечательно, однако, что Пушкин совсем обошел Гюго-классициста, то есть его ранние стихи, заслужившие похвалу академика, и тот сборник од, где он, в 1822 году, выступил как роялист.

Напротив, Пушкин выделил более поздние «Восточные стихотворения», в которых Гюго воспел героев борьбы за национальное освобождение Греции от турецкого ига, — и это так понятно нам, знающим Пушкина как сторонника греческой свободы.

Пушкин назвал «Восточные стихотворения» Гюго «блестящими стихами» и несколько ранее этого отзыва сказал в одном из своих писем, что «Гюго и Сент-Бев — бесспорно единственные французские поэты нашего времени...».

Пушкинская оценка Гюго-поэта положила основу тому признанию поэтической мощи Виктора Гюго, которое

затем утвердилось в русских литературных кругах и дало толчок к распространению поэзии Гюго в нашей стране.

В оценках произведений Виктора Гюго чувство литератора-критика боролось в Пушкине с чувством читателя. Он с удовольствием хвалит освященную консервативной публикой драму «Эрнани», страстно критикует трагедию «Кромвель». Но вот в его руках роман — «Собор Парижской богоматери» — в год появления этого первого прозаического шедевра Гюго во Франции.

Тут Пушкин раньше всего — читатель. Ему хотелось бы критически разобрать роман, сказать, что он думает об этой книге. Но он захвачен бурей, которая несется с ее пылающих огнем, кровью и страстью мучительных и трепетных страниц. И он спешит разделить восхищение романом со своим другом. Он пишет ему о герое Гюго — католическом священнике, что его падение «со всех точек зрения великолепно, от него дух захватывает».

Вот эта способность Гюго «захватывать дух» читателя и есть чудесное зерно его необыкновенного дара. Если такой искушенный ценитель литературы, как Пушкин, владевший богатым знанием современных европейских писателей Востока и Запада, отдавался со всей непосредственностью чтению Гюго-прозаика, то как же должна захватить проза Гюго обыкновенного читателя, ожидающего от книги того очарования, которое переносит воображение в неизвестный, новый мир, властно увлекает, зовет к себе от фразы к фразе, пока не прочитана последняя страница!

Слава Виктора Гюго создана мировым читателем. У нас эта слава облетела Советский Союз от тундры до вершин Памира, от Дуная до Тихого океана. Уже давно минуло столетие с тех пор, как написан «Собор Парижской богоматери», и немного осталось до векового юбилея романов «Отверженные», «Труженики моря», «93-й год», а наш как в сказке растущий советский читатель все больше и больше требует эти сказочно-волнующие книги, — и поэтому мы ставим на такую высоту могучего Гюго-романиста.

Он брал историю и одухотворял ее в своих романах той жизнью, которая была жгуче близка его современникам. Он бился за справедливость, которой жаждали и требовали его герои, отвергнутые Францией аристократов, буржуа, клерикалов. Дороже всего для Гюго была

идея свободы и счастья простого человека. За это он был любим своими первыми читателями, за это его любят у нас в наши дни.

Страстные и воистину человеческие свои мечты Гюго облакал в ту форму, в которой они могли быть лучшим образом выражены. Речь идет не об идеальности абстрактной формы, но о ее назначении как естественной части целого, призванной решать общую идейную задачу.

Другой почти полный ровесник Виктора Гюго по годам — знаменитая Жорж Санд, его соратник в борьбе за демократический романтизм, выступая против теории «искусства для искусства», которую она назвала пустым звуком и совершенно ложным понятием, очень метко сказала о художественной форме произведений Гюго:

«Когда Виктор Гюго говорит «море отчаивалось», он одухотворяет море, вкладывая в него бурную и смятенную душу, душу поэта или коллективную душу человечества».

Да, Гюго нашел в своей нестройной, смятенной, почти отвергающей пропорции форме небывалый до него инструмент, с помощью которого воспел «коллективную душу человечества». Инструмент этот звучит и призывной трубой, и нежной лютней, в нем слышится победа барабанов и фанфар, он поет скрипкой и грустным пастушьим рожком.

Гюго-романист — виртуозный мастер фавулы, фантастический лепщик контрастов, тончайший ткач и вышивальщик интриги. В искусстве построить сюжет, от первоначального запева до заключительного разрешения, Гюго должен быть признан мировым классиком.

Но если бы он был только виртуозом фавулы и мастером сюжета, он еще не был бы Виктором Гюго.

Могучим движением самобытного художника он раздвинул, едва ли не сломал условные рамы прозы, наполняя их страстью революционера, жаром проповедника, целыми исследованиями естествоиспытателя, историка, юриста. Известный в литературе романа прием «отступлений» Гюго сделал закономерностью, возвел его на гиперболическую вершину, заботясь о том, чтобы роман непременно стал трибуной борца, ненавидящего деспотизм.

Вот уж о ком немислимо сказать, чтобы ему была по духу и по вкусу позиция невмешательства художника в жизнь! Наоборот, Гюго был тем поэтом-солдатом, который

маршировал в самой гуще жизни, по ее глубокому дну, с песнью и горячими мыслями о своем народе.

Смелость, с какой теперь сталкивают в романе мелодраму с публицистикой, лирику с ораторством, — эту смелость вполне можно назвать традицией Гюго. Она живет, совершенствуется, из нее куется новое оружие искусства.

Поэзия и проза Гюго в Советской стране находят сейчас отзвук сильнее, чем когда-либо прежде.

В наши дни раздался небывало дружный голос народов в защиту детей и женщин от военного истребления, в защиту отцов семей бедняков и пролетариев везде, где они обездолены и тяжело страдают.

Гюго сердечно дорог всем этим людям. Он — наш союзник в мировой борьбе за честь и достоинство человека, будь то народные борцы за свободу и независимость Греции, будь то герои многострадальной, но непобедимой демократической Кореи.

Мы, советские писатели, вместе со всем нашим народом считаем Гюго нашим великим другом. Мы никогда не забудем того символического рукопожатия, каким было согласие Виктора Гюго сотрудничать с Александром Герценом в его «Полярной звезде», выходявшей под пушкинским девизом: «Да здравствует разум!»

Гюго был и остается великим поборником свободного разума, великим защитником свободного человека. И его стихи, его романы — это сама жизнь.

АНАТОЛЬ ФРАНС

Наша советская культура, интернациональная по своей сущности, глубоко дорожит теми творцами, которые в жизни своих народов, в жизни человечества играют исторически передовую роль.

Анатоль Франс — сверкающий талант Франции — выполнил своим литературным творчеством, своею деятельностью писателя именно такую исторически прогрессивную роль.

Основой главных заслуг Анатоля Франса, достигнутых с помощью совершенно оригинального мастерства художника, является непримиримое отрицание за буржуазным обществом способности положить конец трагическим противоречиям капитализма. Ни в философии буржуа, ни в его политике, ни в социальном строе, буржуазией установленном и ею прославляемом, Анатоль Франс не обнаруживал хотя бы семени, способного к порождению здоровой и разумной жизни человека.

В этом отрицании заключается положительное значение творчества Франса для его современников и для поколения, пришедшего им на смену.

Франс почти всегда писал так, что содержание далекого исторического прошлого злободневно обращивалось против современного писателю господствующего порядка. И нам весьма близки его воплощенные в образах исторического прошлого романы, которые все еще бьют, как

бумеранг, по нынешнему консервативному строю приверженцев реакции.

Франс не дал в своих произведениях конкретно выраженного идеала своих мечтаней. Но даже тогда, когда он приводил свою мечту к порогу социализма, — не этим он ужасал своих противников, не это возбуждало к нему ненависть сильных мира.

Ему не могли простить критику, обличение, развенчание господствующего на Западе общества. Именно в критике его знаменитая «франсовская» ирония, яд его остроумия, его скептическая насмешка, его отточенный ум были устрашающими и нестерпимо жгучими для охранителей пресловутых вековых устоев.

Вскоре после Парижской коммуны молодой Анатоль Франс впервые попробовал свою рапиру на католичестве. Это был пробный укол клерикалам — поэма Франса «Коринфская свадьба». Они запомнили парашину, нанесенную Ватикану молодым «язычником». И когда Франс выступил со своей бунтарской социальной фантазией «Восстание ангелов», папа припомнил ему обиду, запретив верным католикам читать эту «ересь».

Разве борьба, которую вел Анатоль Франс с иезуитами Ватикана, потеряла ныне свою остроту — в дни, когда папа предаст анафеме всех коммунистов во всем мире и всех сочувствующих великому делу коммунизма? Нет, оружие «язычника» Франса сверкает до сего дня на солнечной стороне мира и приводит в ярость царство мрака.

Анатоля Франса всегда волновала проблема революции. Он искал ее решения в абстрактной форме, в плане общечеловеческом и даже в плане космическом. В его суждениях и анализе недоставало реального историзма. Он стремился найти такой ключ истины, который универсально размыкал бы все цепи человечества. Он прошел как бы первую половину пути — в своем отрицании буржуазной морали, государственности, философии, в своей разящей критике действительности капитализма. Но он выполнил эту миссию с бесподобным эффектом.

Мы ценим в Анатоле Франсе неусыпную страсть его поисков истины. Ценим его веселую, элегантную злость, с какой он вскрывал порок под личиной благости и смирения. Мы смеемся вместе с ним лукавым смехом аббата Куаньяра, когда этот достойный наследник героев Декамерона рассуждает о делах «пресвятой нашей церкви».

И мы прочно помним, что Анатолий Франс, художник и боец передовой Франции, через барьеры царской границы приветствовал русский девятьсот пятый год. Мы прочно помним и знаем, что советскую власть нашего Октября он назвал «примером власти, созданной народом, и для народа».

В плеяде западноевропейских больших мастеров искусства, больших людей по духу и значению для истории прогрессивной культуры, которых Советский Союз с гордостью считает своими искренними друзьями, Анатолию Франсу принадлежит выдающееся место. И нашими воспоминаниями о нем мы отдаем ему дань признательности и почета.

1949

РОМЕН РОЛЛАН

1

Когда заходила речь о Женевском озере, в нашем представлении обычно возникали старые Лозанна и Женева, романтический Шильонский замок, пышные празднества, вроде весеннего «боя нарциссов», курорты богачей вроде Монтрё. Кто слышал о крошечном городке Вильнёве, обозначенном далеко не на всех картах Швейцарии? И вот это имя приобретает звучность, с каждым годом мы все чаще слышим и повторяем его, оно подразумевается нами, едва мы вспомним или заговорим о великом французе наших лет — Ромене Роллане. Так в прошлом окружалось славой Вольтера местечко Ферне, славой Толстого — Ясная Поляна.

Роллан привлек к себе мыслящих европейцев своим бесстрашным протестом против постыдной войны империалистов. Писатель был одинок сначала. В конце мировой войны к нему протягивались руки изо всех пострадавших стран. С тех пор его известность устремилась далеко за пределы Западной Европы, и неведомый Вильнёв сделался одной из точек опоры для революционного сознания передовой интеллигенции всего мира.

В трамвае по дороге в Вильнёв — крошечный городок в восточном конце озера — я называю кондуктору дом, до которого мне нужно добраться. Кондуктор по долгу

службы хмурит брови. Но внезапно лицо его загорается улыбкой:

— Вам нужно к Роллану?

И вот трамвай остановлен, кондуктор спрыгивает со мной на дорогу и раз-другой, жестикулируя и допытываясь, понял ли я, показывает, как мне идти.

Я заехал слишком далеко, путь мой поднимается между желтых виноградников, изгибаясь выше и выше. Я не уверен, правильно ли иду, и через четверть часа обращаюсь к женщине, которая спускается мне навстречу с тяжелой корзиной за спиной и девочкой, насилу поспевающей за широким шагом матери. Женщина быстро оборачивается и ведет меня в гору до перекрестка дорог, откуда уже виден нужный мне дом. Но в зеленой толпе деревьев таких домов — два, даже три, я могу ошибиться, и с веселой дружеской готовностью она предлагает мне в провожатые девочку.

Нет, и в этих краях, как повсюду, множество людей чудесно разбирается, за что «агитировал» Роллан, и рады одному упоминанию его имени.

Калитка в сад настезь. Дверь в дом отперта. Тишина. Я вхожу в переднюю, похожую на коридор. Ни души. Кошка с котятками развалилась в кресле. Приотворенные двери передней, сени, и я опять в саду, по другую сторону дома.

Навстречу мне встает Роллан.

Он в пальто, хотя еще далеко до вечера и солнце горячо. Несмотря на сутулость, он производит впечатление высокого человека — так он худ. Эта болезненная худоба, пожалуй, первое, что в нем привлекает внимание. Но это только на секунду. Тотчас останавливает на себе его взгляд — большие выпуклые глаза такой прозрачной светлой синевы, какая бывает у детей. Их ласковая мягкость сочетается с холодом, который проступает почти внезапно. Тогда видно, что болезненность этого пергаментного, узкого лица кажущаяся, что оно было бы таким же, если бы Роллан никогда не болел, — спокойным, худым, как у аскета, сосредоточенным, как у исследователя, лицом. Оно необыкновенно подвижно. Когда Роллан говорит, всякая мысль сразу находит на нем свое тонкое пластическое выражение. Но вот он замолчал, и опять, словно вопрошаю-

ще, ласкает детская чистота его взгляда, и опять, как тень, появляется холодность или, может быть, суровость — черта, которая — мне кажется — вытекает из желания верно оценить видимое, из стремления к безошибочности.

Очень редко Роллан дополняет речь жестом. Руки его тонки, линии пальцев сухи, но не резки, а мягки.

Роллан хорошо понимает по-немецки, но его знание этого языка академично, говорить он избегает вообще. Поэтому я чаще пользуюсь русским, он говорит по-французски. Переводчином служит Мария Павловна. Дружеской обстановкой встреч с Ролланом я во многом обязан ей. Оттого, что в разговоре участвуют сразу три языка, он становится словно веселее и душевней.

На лацкане его пальто я замечаю нашивку траурного крепа. Он говорит:

— Сегодня год, как умер мой отец. Он дожил до девяноста трех лет. В этом ему помогло добродушие. Он ладил со всеми. Он был непримиримым националистом и совершенно отвергал все мои позиции. Но он ни разу в жизни не поссорился со мною. Он был настолько добродушен, что его естественным состоянием был мир. До его лет нам не дожить: мы ведь далеко не добродушны...

Вдруг, улыбнувшись, он спрашивает:

— Вы ведь знаете Кола Брюньона?.. Так это мой отец...

Во время прогулки по тенистой окрестности дома Роллан останавливается перед старым каштаном, из-под которого виден густо заселенный берег озера. Подымая худую руку, он показывает на запад:

— Раньше дорога проходила вот так, горою, прямо на Кларан. По ней шел Наполеон, и под этим каштаном он отдыхал. Да, да, — с оживлением добавляет, — это историческое дерево!..

И он с увлечением рассказывает о памятниках, которыми так богат этот чудесный край: о Кларане, где работал Руссо, об «Отеле Байрона» — доме, в котором жил английский поэт.

— Я впервые попал на это побережье, когда мне было пятнадцать лет. В то время здесь, в «Отеле Байрона»,

жил Виктор Гюго. Я его видел... Позже я сам поселился тут...

Воспоминание доставляет Роллану удовольствие. Он снова и как будто впервые оглядывает округу.

Когда заходит речь о Викторе Гюго и я говорю, что он обязан у нас популярностью своим романам и что знание его поэзии у русских очень мало распространено, Роллан восклицает:

— Гюго был прежде всего поэтом, истинно народным поэтом Франции! Романы мало содействовали его известности, но каждый француз знал его поэтические памфлеты на Наполеона Третьего. Его слава началась после семидесятого года...

Возвращаясь в конце 1931 года с так называемой конференции Круглого Стола в Индию, Махатма Ганди заехал к Роллану — своему европейскому другу, как известно, написавшему о нем книгу и одно время уделившему ему немалую долю своей напряженной жизни сердца. Наша беседа несколько раз возвращалась к Ганди.

Со всех сторон дом Роллана окружен теннисными площадками. Элегантные юноши с усердием работают ракетками и ногами. Это воспитанники английского колледжа, недавно занявшего «Отель Байрона».

— Когда у меня гостил Ганди, — рассказывает Роллан, — эти юноши не могли удержаться, чтобы не устроить ему патриотической демонстрации. Он проходил мимо колледжа, и они из окон спели ему «God save the King»¹.

— Что же Ганди?

Роллан пожимает плечами.

— Он сделал вид, что совершенно ничего не заметил. После этого англичане попросили его прочесть в колледже лекцию о положении Индии.

— Что же Ганди?

— Он согласился с большой охотой, и... — Роллан долго смеется, — мальчуганы проводили его овацией.

Нахмурившись, он говорит, расставляя фразы далеко друг от друга:

— Английский империализм боится, чтобы с Ганди чего-нибудь не случилось. Это могло бы дорого обойтись Британии. Они держат его в тюрьме, но стараются, чтобы тюрьма ничем не отличалась от его собственной обстановки.

¹ Английский гимн.

Это нетрудно при его нетребовательности. Но ведь в тюрьмах сидят тысячи его последователей. С ними англичане не церемонятся. Их судьба ужасна...

Несколько секунд Роллан замкнут и неподвижен, потом резко говорит:

— В каком бы направлении ни пошло развитие гандизма, одно ясно: Индия для Англии потеряна¹.

— Это понимают все, — говорю я.

— Этого не понимают только англичане, — быстро отвечает он.

В столовой Кола Брюньон еще раз напоминает о себе, демонстрируя великолепный экземпляр своего старинного искусства: шкаф с резными колонками и дверцами, уже источенный червем. Это — работа отца писателя. Разговор на минуту возвращается к жизнерадостному мастер-бургундцу.

Потом Роллан расспрашивает о советской литературе.

Только что стало известно апрельское постановление партии о перестройке литературных организаций.

— Значит, в ЦК есть люди, которые разбираются не только в политике, в хозяйстве, в индустриализации, но и в искусстве.

Я рассказываю об отношении партии к искусству. Роллан слушает напряженно. Он интересуется молодыми писателями, положением советского художника вообще —

¹ Я понял это замечание Роллана в том смысле, что события в Индии должны в конечном результате привести национально-освободительную борьбу индусов к победе *независимо* от судьбы гандизма. Это означало, что в тридцатых годах Роллан был поколеблен в прежних своих взглядах на гандизм. Увлечение Роллана личностью Ганди связано было с давними симпатиями Роллана к толстовскому учению о «непротивлении злу насилием» и с тем, что Роллан возлагал надежды на успех религиозной доктрины гандизма о «ненасилии» в борьбе с колонизаторами. История показала, что реакционная политика Ганди, которой он придавал форму этического учения, препятствовала достижению народами Индии подлинной национальной независимости и тормозила их социальное освобождение. Гандизм всегда вел политику примирения и соглашения между империалистами Англии и национальной буржуазией Индии. Сцена со студентами, рассказанная мне Ролланом,шний раз подтверждает, что буржуазное английское общественное мнение хорошо умело ценить выгодную для себя политическую роль Ганди. — К. Ф.

его заработком; издательскими возможностями, бытом. Он с увлечением слушает о том, как в процессе культурной революции меняется функция литературы, как коллективно создаются книги рабочими, как эти рабочие выделяют из своей среды новые кадры литераторов, в которых страна испытывает растущую нужду.

— О, о, здесь нет ни малейшей потребности в новых художниках, — говорит Роллан, — буржуазия создала такое количество профессионалов, живущих искусством, что не может найти им применения. В одном Париже тридцать тысяч художников! Это — настоящее перепроизводство! Подавляющее большинство этих лиц сейчас нищенствует. Что же до молодых писателей, то они должны работать даром. Впрочем, и в прежнее время во Франции начинающий писатель долго ничего не зарабатывал. Первые годы моего писательства у меня не было никаких доходов от литературы...

В одной из комнат на столе — с большой экспрессией вылепленная фигурка Ганди за тканьем. На полу — образец его работы, подаренный Роллану: большой ковер превосходных восточных красок, сотканный с профессиональным мастерством. И дальше — от подарка к подарку. Вот знакомые коробочки наших палехских художников, присланные М. Горьким. Вот наивные акварели Германа Гессе.

— У каждого писателя должна быть излюбленная область, помимо литературы, — говорит Роллан. — Гессе любил свою акварель и уверен, что рисование «спасло» его во время войны.

Почти застенчиво он добавляет:

— Моя такая область «помимо» — музыка.

У окна в кабинете большая гравюра Мазерееля с посвящением Роллану.

— Я не раз советовал Мазереелю: он должен ехать к вам в Советский Союз. Не правда ли? Какой материал для его темы — ваша индустриализация! Искусство, созданное в такой стране, в такую эпоху, должно быть монументально...

Я говорю, что монументализм проявляет себя как будто только в строительстве новых городов, в зодчестве, что

в изобразительном искусстве как раз малые формы могут похвастать счастливым развитием за время революции (например, графика), станковая живопись часто топчется на месте, а опыт с фресками пока не дал ничего значительного.

— Архитектура? — живо переспрашивает Роллан. — Сумасшедший Корбюзье?

Он усмехается и приподнимает брови, словно разглядывая что-то забавно удивительное. Потом произносит убежденно:

— Большая форма в искусстве придет неизбежно. Может быть, не скоро. Может быть, через два поколения.

Голос его становится суровым:

— Революции пока нужен хлеб, а не искусство. Наступит время... Художнику такое сознание нередко очень тяжело. Да, но движение требует жертв, больших жертв...

Как будто противоречия только что сказанному, он с увлечением говорит о долге искусства по отношению к современности:

— Художника окружают сейчас гигантски богатые залежи материала. Какая форма способна была бы охватить его? Надо создать *эпическую буффонаду!* О да, буффонаду на материале тех чудовищ, которые, как пузыри, возникают и лопаются в современности, у нас на глазах... Должен был бы прийти Бен Джонсон... Но на Западе писатель чересчур дорожит благами жизни и не осмеливается братья за такой материал. Кто мог бы сделать что-нибудь подобное? Тут мало одной *головной* работы. У наших талантов не хватает силы чувства...

Он опять возвращается к мысли о нынешнем Бен Джонсоне и словно колеблется в ее верности.

— А может быть, еще не наступило время Елисаветы?..

Но вдруг, оторвав руки от подлокотников кресла и медленно, цепко сжимая кулаки, Роллан процеживает с тоской:

— Ах, если бы мне было тридцать лет!..

По-видимому, время для Бен Джонсона все-таки наступило...

— Западноевропейскому писателю мешает всегда готовая, предвзятая форма, унаследованная от классицизма. Типичен в этом смысле Жорж Дюамель. Какой бы материал он ни взял, он укладывает его в эту готовую, доступную буржуа форму и тем заранее вяжет себя по рукам и ногам.

Поводом к возобновлению разговора об искусстве служит альбом репродукций с картин художников АХРР, выпущенный Государственным издательством. Роллан гораздо снисходительнее меня, и этим я склонен объяснить его стремление сопоставить работы ахрровцев с лубком. Роллан, между прочим, говорит:

— Я думаю, что на ваше искусство должен был оказать влияние Восток...

Вероятно, это результат знакомства с Палехом: тут и Византия, и Персия, и даже Япония. Я рассказываю о примитивах Пиросманишвили. Отдельные явления в нашем искусстве, может быть, напоминают Восток. Но вообще...

Своим замечанием о том, что «большая форма» придет, может быть, только через два поколения, Роллан словно ставит за скобки наше современное искусство.

Спустя два дня, вечером, я снова навещаю уже знакомый дом. Роллан встречает меня в обществе Мазерееля, приехавшего из Парижа. Недолгая прогулка как-то очень удачна и настраивает на веселый лад. В Роллане пробуждаются если не все «Кола Брюньоны», то какая-то доля их, и он рассказывает пресмешные вещи только затем, что они смешны и над ними можно потешаться по-бургундски.

— Раз сюда, на побережье, приехала одна барыня. Узнав, что здесь живет Роллан, она решила непременно познакомиться с ним. Это ей долго не удавалось, пока о ее намерении не осведомилась хозяйка, у которой она жила. «А, — сказала хозяйка барыне, — познакомиться с Ролланом? Нет ничего проще! Я его отлично знаю». Барыня обрадовалась и стала каждый день напоминать хозяйке об обещании. Но не так-то просто, оказывается, изловить Роллана! Наконец однажды... Впрочем, надо ска-

зять, что тут живет этакий морской волк Женевского озера, старый и почтенный пароходный капитан по имени... Роллан! Так вот однажды хозяйка кричит барыне: «Идите скорей, вон на огород пришел Роллан!» И когда барынька со всех ног кидается к жирному, без жилетки, капитану Роллану, нагнувшемуся над грядкой салата, хозяйка разводит руками от изумления и восклицает: «Понять не могу — и что они находят в знакомстве со знаменитостями?!»

Почти весь этот вечер был посвящен Советской стране. Поездка Мазерееля в СССР, которую он собирался сделать весной, почему-то расстроилась, и мне показалось, что он решил возместить ее расспросами о социалистическом строительстве. Но и после того, как Мазереель уехал, разговор не переменялся.

— Видели ли вы Ленина? — спросил Роллан.

Я рассказал о выступлении Ленина на Втором конгрессе Коминтерна, о депутатах конгресса, об их посещении во главе с Лениным братской могилы жертв революции в Петрограде. И по тому, как слушал Роллан, было видно, что среди десятка других возможных тем современности советская тема остается для него самой жизненной и самой волнующей.

С огромной горячностью Роллан говорит о Горьком:

— Как он может жить в Италии? При таком режиме?

Я говорю о здоровье Горького, о его естественной привычке к этой стране со времен эмиграции.

— Но ведь его стесняют там! Я не верю, чтобы он там пользовался свободой. Вот к Ганди, который остановился в Италии у моих знакомых, были немедленно приставлены двое. И они не отходили от него ни на шаг, пока он не покинул Италии. Никакое общение в таких условиях невозможно! И я уверен, что Горький страдает от фашистского режима.

Тут же он рассказывает такую историю. Одно из писем Горького путешествовало по Италии чуть ли не полтора месяца, пока наконец дошло до Роллана. Он написал Горькому возмущенное письмо, но Горький ответил спокойно и с усмешечкой: это, мол, пустяки! У нас, в царской России, бывало, не такое случится: перепутают в

охранке конверты, и получаешь преискурант скобяных товаров либо приглашение на свадьбу...

— Нет, он должен чувствовать себя ужасно! — снова горячился Роллан. — Я не мог бы там жить, в атмосфере вечной слезки. Я тоже очень люблю Италию, тоскую по ней, но должен отказаться от поездок туда и ограничиваю себя посещениями швейцарского Тессина.

Вдруг я выслушиваю от него жалобу, кажущуюся мне в первый момент непонятной. Человек, голос которого раздается далеко во всем мире, говорит:

— Знаете, во Франции мне негде писать для таких читателей, на которых я хотел бы оказывать воздействие. Мне негде печататься, ни одна буржуазная газета моих статей не принимает. «Юманите» мне недостаточно. Да она все равно не доходит до читателей, поддающихся именно *моему* влиянию.

Он повторяет все возбужденнее:

— Мне негде печататься!..

Роллан страшно заботлив. Несколько раз спрашивает о моем самочувствии, зная, что я болен. Все время он возвращается к этому. Никакой нарочитости и ничего деланного.

Лишь в конце, когда мы уже прощаемся, невольно речь заходит о его здоровье. Он очень хотел бы приехать в Советский Союз. Но всякий его шаг связан медицинским режимом. Будет ли он в состоянии соблюдать режим в таком сложном и длительном путешествии? Сможет ли он увидеть все сам, «своими глазами»?

Роллан смущенно улыбается и с удовольствием выслушивает, как я разбиваю его опасения. Он трясет мою руку с таким выражением, точно хочет сказать, что преодолет все препятствия, мобилизует все силы хрупкого здоровья, чтобы своими глазами увидеть страну, наполняющую его энергией и надеждами.

В начале гитлеровского господства германский консул в Женеве уведомил Роллана о присуждении ему германским правительством Гетевской медали. Роллан знал, что присуждение состоялось в «Гетевский год», — еще при старом правительстве. Но бюрократические канцелярии затянули это дело, и вручение медали должно было со-

стояться теперь, когда весь мир узнал, что же такое немецкие национал-социалисты.

Роллан не раздумывая отправил письмо с мотивированным отказом принять медаль из рук гитлеровцев.

Через три года после встречи в Вильнёве я вижу Роллана в гостях у Горького, под Москвой.

Он нездоров, и свидания с ним запрещены, но — кажется — тем напряженнее становится его интерес ко всему окружающему.

Его, конечно, можно назвать мастером жизни. Он ведет неустанную борьбу с болезнью ради того, чтобы отвоеванную у нее жизнь неустанно отдавать труду.

Он старается не пропустить ни слова из того, что говорят навестившие его писатели-ленинградцы. Он впитывает своим ясным и словно еще больше заострившимся точным взглядом мельчайшие черты явлений. Мы замечаем, что он утомлен. Он тотчас схватывает наше намерение уйти.

— Побудьте еще хотя бы немного, — почти с тревогой просит он, — пожалуйста!..

Как многообразна и молода жизненность и сила его духа!

Недавно газеты опубликовали одно из его писем. Он вызывает группу провинциальной советской молодежи, затеявшей с ним переписку, на необыкновенное соревнование: молодежь должна в определенный срок изучить французский язык, а Роллан будет учиться по-русски, — чьи успехи окажутся лучше и больше?

Убежден, что смелые корреспонденты не ожидали такого эффекта, бросая свое письмо в поток запросов, приветствий, объяснений, льющийся в Вильнёв после приезда в Москву Роллана. И боюсь, что Роллан выиграет соревнование.

Потому что ежедневно он посвящает русскому языку целый час. Этим часом он не манкирует никогда, несмотря на то что изданные на Западе учебники русского языка (как им, вероятно, подобает быть извечно) никуда не годятся и Роллан вынужден учиться по текстам, *написанным от руки печатными буквами...*

Мысль Ромена Роллана, его творческий гений реально раскрываются в его книгах.

Я встретил на далеком Кавказе пианистку, изучавшую на фортепьяно Бетховена с книгой Роллана в руке. Первый момент это показалось неожиданно: музыкант ищет трактовку Бетховена у писателя. Я тотчас подумал, какой скромностью продиктовано замечание Роллана о том, что музыка — это его область «помимо» литературы. Литература и музыка, как две реки, слились в русло, подвластное Роллану. Словно в ответ мне музыкантша сказала:

— Он открыл для меня *нового* Бетховена!

С книгами Роллана в руке, как люди, ищущие трактовку музыки, мы познаем современную нам действительность. Его книги ведут по мучительному, сложному пути из царства терзаний, туманов и мрака в нашу яркую эпоху борьбы за социализм, которому Роллан — этот *Виргилий* западноевропейской интеллигенции — отдает себя всего.

Черты из его жизни дополняют созданный его книгами мир. Эти черты мы не только храним, мы ставим их себе примером того, как должен жить истинный художник.

2

Ромен Роллан сказал о себе, что начал жить «слишком поздно» — двадцати лет.

Уже сделавшись писателем, окруженный шумной, пестрой, бесстыдной и трагической «Ярмаркой» Европы, достигнув тридцати лет, он в отчаянии оглянулся на свой путь и воскликнул: «Кругом меня нет никого, кто пробудил бы во мне вкус к жизни. Для кого я живу? Для кого все то, что я думаю и что собираюсь написать? Как пережительны два единственных на свете великана, как они колеблются, как плохо знают, куда идут, — Толстой и Ибсен!»

Это были девятые годы прошлого века, когда еще не рассеялось зловоние панамского скандала и уже открылись черные страницы дрейфусианы. Мрак надвигался на старую Европу. С требовательным, властным напряжением Роллан, ставший мужчиной, всматривался в этот мрак и горестно видел, как он поглощает «великие избранные души», о которых он мечтал с детства,

По природе своей он был борцом. Страсть переполняла его сердце. «Живи, чтобы жить» — девиз, попавшийся ему на глаза позже, в мечтательном горном Энгадине, на уютном доме, — этот девиз был ему ненавистен с самых ранних сознательных лет. Живи, чтобы бороться, — вот девиз, стоявший перед его глазами, до той последней секунды, когда они закрылись навсегда.

Но во имя каких целей бороться? Это — первый вопрос жизни. И вот второй, оказавшийся несравненно более сложным и драматичным: какими средствами бороться, каким оружием, с каким союзником?

В девяностые годы молодой человек кипучего сознания и пламенеющей крови только начинал искать великую цель и на первом шагу почувствовал себя мучительно одиноким среди всеобщего разброда на празднике сластен, живших для того, чтобы жить. Эти годы спустя три десятилетия он назвал «наивысшей точкой периода жизненных страданий и возмущений». «Если бы, — писал он в своем дневнике 1896 года, — мне предложили надежду на то, что вся наша планета погибнет, причем и я должен был бы исчезнуть со всеми, кого я люблю и ненавижу, я с радостью принял бы это предложение. Потому что существование добрых не является благом. Но существование злых является невыносимым несчастьем».

Двумя последними положениями замыкается круг нравственных проблем, казавшихся молодому Роллану категорически решенными. Однако именно эти положения были им пересмотрены многократно на каменистой дороге художника и солдата культуры, пересмотрены, пережиты и решены совсем не так, как ему представлялось в начале далекого пути.

Нестерпимая потребность действия, вражда к покою толкали его мысль к жгучим исканиям. Движение было его характером. Он горел в вечном огне духовной работы. И хотя гибель угрожала ему отовсюду, хотя он жил в среде «вялых душ и нравственного бессилия», страсть его ощущений побуждала его к непрерывной борьбе, и он мечтал о победе, только о победе.

В разгар сомнений и поисков, в первоначальных странствиях, когда все впереди чувствовалось расплывчатым, как в тумане ущелий, Роллан внезапно находит такие

устой, которые надежно служат ему потом целую жизнь.

«Я был бы так счастлив разделить с кем-нибудь крепкую дружбу, вступить в деятельное общение с молодыми людьми, объединившимися для действия, для того, чтобы поколебать землю, воздвигнуть на ней храмы. Я не притязал бы на первенство. Я с удовольствием стал бы повелевать, если бы я был самым сильным; но я был бы счастлив, сознавая, что есть кто-то, кто меня превосходит, и повинувался бы руководителю с той же радостью, с какой бы я повелевал более слабыми, чем я. Подлинное счастье не в гордом господствовании, но в деятельности, полезной деятельности и прежде всего в совместной деятельности, в том, чтобы ощущать в себе трепет мировой силы».

Как вихрь кружатся в воображении Роллана мысли о подлинном счастье некоей идеальной «совместной деятельности». Он ищет конкретной формы этим мыслям, и они напрашиваются с настойчивостью неизбежности. Наконец он произносит слово, которое впоследствии будет по-разному повторять чаще и чаще: социализм.

«Социалистические идеи просачиваются в меня вопреки моей воле... Я не хочу думать о них, а они все-таки ежедневно проникают в мое сердце...» «Я не буду ничего делать, повинуваясь случаю или личному влечению, я стану изучать, размышлять, но мне кажется впредь невозможно жить в этом обществе, не стараясь его разрушить или его изменить, хотя бы это стоило мне самому гибели». «Если есть какая-либо возможность избежать гибели, которая угрожает современной Европе, ее обществу, ее искусству, то надежда эта заключается в социализме. Только в нем усматриваю я начало жизни; помимо него — повсюду лишь потухающие отблески света античности». «Так как я до этого времени мало размышлял о подобных вещах, то видел в социализме лишь политическое учение. Теперь я вижу, что он еще в большей степени — учение нравственное и философское... Быть может, социализм будет для меня теми дрожжами, в которых так нуждается мой дух, чтобы стать тем, к чему я столько раз тщетно пыривался».

Эти программные высказывания самому себе сделаны непосредственно перед возникновением замысла романа, доставившего писателю мировое признание, — замысла

«Жана-Кристофа» в 1896 году. Только через восемь лет он приступил к работе над знаменитой эпопеей и писал ее еще восемь лет, окончив в 1912 году. Так долго зрели в его душе идеи, составляющие содержание наиболее выразительных героев, творческой европейской интеллигенции.

Но именно в период зарождения бурных эстетических, нравственных и начальных политических поисков сверкнула первая мысль Роллана о создании двух противоположных образов, прототипами которых он называет Бетховена и Мадзини. Существо этих образов было одинаково близко молодому Роллану, и в них он наметил коллизию, столь родственную его собственному духу: «Один стремится осуществить свой идеал в жизни, другой старается воплотить его лишь в мечте и с каждым днем будет удаляться все больше в мечты».

Титанический мир духовных войн раскрывался перед тридцатилетним мятущимся Ролланом, и в битвах, начатых сомнениями и готовностью погибнуть, он вооружает себя первым боевым убеждением: «Очевидно, будущее не для тех, которые колеблются, но для тех, которые идут до конца однажды ими выбранного пути».

Ромен Роллан не дожил одного месяца до своего восьмидесятого года. За эту огромную жизнь сменилось несколько исторических эпох, и поистине каждая из них была эпохой в биографии художника-борца.

Его фигура возвышается над передними рядами мыслящего человечества, и она особенно выростала в роковые часы кризисов. Его голос был не всегда сильным, но всегда чистым, и эта чистота прорывалась сквозь грохот войны, или праздный трезвон бульваров, или дурманящую трескотню политиканов. Его рука, рука Вергилия европейской интеллигенции, иногда оказывалась в пустоте и опускалась. Но с упорной энергией он поднимал руку, найдя новое верное направление и страстно созывая вокруг себя, во имя «действия», людей ума, воли и революционной совести.

Так случилось в самый трагический период его деятельности — во время первой мировой войны, когда он занял свою известную позицию «над схваткой», защищая «царство воздуха» (по слову Бетховена), «град духа», и когда даже не подозревал, что очень скоро это притязание свергнет его в самую схватку. Он остался почти оди-

ноким, с иллюзией, что его герои Жан-Кристоф и Оливье сумеют оборониться от страшной социально-политической ярмарки своими книгами и своими нотами и сохранят незапятнанными хитоны мыслителей и творцов. И вот тогда «на собственной шкуре он понял, что свобода духа, которой кичились писатели-демократы, существует на деле не больше, чем абстрактные свободы, коими одарила его «Декларация прав человека» абстрактного, на которого заявила патент буржуазная революция».

Всю войну Роллан ревниво оберегал воображаемые сокровища «абстрактного» человека. Но начиная с 1919 года и на протяжении полутора десятилетий развернулась самая блестящая эра писателя, которую он — с бесстрашием и остротой исследователя — великолепно очертил в аналитическом обзоре статей и деклараций, написанных им за эти боевые годы. Вступление к обзору он закончил словами: «Целое поколение узнает здесь, надеюсь, отрезок собственного своего пути, узнает свои порывы, свои муки, заблуждения и потемки, а также и вновь обретенный свет».

Что же это за путь?

Он начинался сознанием того, что война кончена, «но сменивший ее мир только санкционировал перманентное, постоянное военное положение». Перед Ролланом во весь устрашающий рост встали два исторических факта, потребовавших от него ответа и заставивших кинуться в самый пыл сражения. Первым фактом он называет «противоестественную коалицию немецкой социал-демократии с кастой милитаристов», вторым — попытку «подавления русской революции коалицией европейских буржуазий, союзных, германских и нейтральных».

Уже будучи уверен, что «для развития человечества необходимо решительное изменение социально-политического строя в пользу мира труда», Роллан, однако, все еще был озабочен «недоговоренностью» между интеллигенцией и миром физического труда. Он считал, что условием для плодотворного сотрудничества «высокой мысли с тружениками» является «независимость, необходимая для искания истины». Он мечтал создать «мировую организацию умственного труда, которая стала бы, так сказать, мозгом грядущего общества».

Увы, он скоро с печалью признал, что его идеей ловко воспользовались и завладели реакционные партии, пона-

строившие всяческие интернациональные институты, вроде комитетов литературы и искусства при Лиге наций, ради подавления именно независимых умов и — в том числе — влияния самого Роллана.

После тягостных разочарований он пришел к следующему этапу своих убеждений: он понял, что в интересах цивилизации надо сделать так, чтобы *массы были заинтересованы в спасении интеллигенции*, ибо судьба интеллигенции зависит от масс. «Лучшее средство принести пользу «избранникам» состоит в том, чтобы «избранники» принесли пользу массам».

Так было положено начало новой программе действий, заключавшейся в разрушении баррикад между народом и интеллигенцией. Тут Роллан проявил свой дух борца с мощной последовательностью.

Прежде всего он отверг высокомерные идеи «паневропейцев», считавших Европу единственным оруженосцем цивилизации, признав это националистическим варварством и провозгласив равноправное сотрудничество всех человеческих рас. «Совсем не признаю я народа-избранника. Не признаю касты-избранницы».

Это были великие слова для человека, столь возвысившего имя интеллигента в своих поэтических созданиях и так много отдавшего любви европейской культуре. «Если Европа не попытается осуществить полную гармонию рас всей вселенной, я потеряю интерес и к Европе», — говорил Роллан, когда почувствовал, что во Франции его дело хотят подменить националистическим походом за латинскую культуру, объявленную будущими соратниками германских фашистов «высшим типом культуры».

Затем, с середины двадцатых годов, Роллан посвящает закаленные свои силы поискам средств осуществления идей, уже принявших кристаллическую ясность. В 1926 году он основал совместно с Анри Барбюсом «Международный комитет борьбы с фашизмом», направляя удар в защиту итальянского народа, терзаемого белым террором Муссолини. Год спустя он уже подал руку советской революции, объявив, что отныне будет «действовать заодно с СССР», и что «смотрит на 7 ноября 1917 года как на величайшую дату мировой социальной истории со времени славных дней французской революции, и что новый шаг человечества вперед обозначает расстояние большее, чем

то, которое отделяло старый режим от французской революции».

С этого момента Ромен Роллан шел нога в ногу с Советской республикой и бился бок о бок с ней.

Образ художника и борца, положившего жизнь во имя грядущего искусства и грядущего человечества, глубоко запечатлелся будущими поколениями.

Помню, как поразили меня трогательно сочетавшиеся в облике Романа Роллана нежность и суровость. Когда он говорил, мысль тотчас пластически отражалась его необычайно подвижными чертами, а его взор то ласково согревал, то вдруг обдавал холодом наблюдателя, стремящегося безошибочно оценить видимое. Он как будто все время сменял лиру: на меч, испытывая собеседника как поэт и как воин.

Глядя в его глаза, я всегда потом вспоминал слова Стефана Цвейга из его письма, переданного мне Ролланом в день моего приезда: «Я так рад за вас: эти дни вы будете глядеть в самое ясное и одновременно самое доброе око Европы». Это очень верное обозначение не только для живого взора Роллана, но особенно для его миссии в среде передовых людей Запада: он был судьей и певцом этих людей, они проверяли себя на нем и шли за его голосом.

Если говорить о писательском типе, то призвание Роллана звучало в ключе Герцена и Чернышевского, Льва Толстого и Горького. Из западных европейцев он один так близок русской традиции писателей — учителей, проповедников, революционеров.

Летом 1932 года, в период шквальной атаки гитлеровцев на обломки веймарской Германии, Роллан и Барбюс организовали в Амстердаме Международный конгресс против угрозы войны. Раскат страстей забушевал вокруг этого смелого предприятия, вдохновившего друзей мира и озлобившего его врагов. Роллан был одержим одной мыслью: во что бы то ни стало преодолеть все препятствия, мешавшие конгрессу. С неотступной методичностью вооружал он каждого из своих единомышленников волей к осуществлению дела. Это давалось ему чрезвычайно тяжело: его всю жизнь терзали мучительные болезни, требуя ежедневной назойливой и утомляющей борьбы. А в это лето к обычным недугам прибавилась вереница случай-

ных заболеваний. Но школа боевых испытаний оправдала себя, он мог торжествовать — конгресс состоялся! Впрочем, надо было знать, сколько страдания доставила тогда Роллану невозможность из-за болезни поехать в Амстердам хотя бы на открытие съезда. Все письма тех дней из Вильнёва наполнены сожалениями и грустью об этом.

Еще больше мучили Роллана опасения трудностей путешествия в Советский Союз. А такое путешествие было его мечтой. И оно стало неодолимой потребностью после фашистского переворота в Германии. Выступать против гитлеризма Роллан начал немедленно и безоговорочно, несмотря на лукавые попытки гитлеровцев склонить его к миру слезливыми напоминаниями о его давней симпатии к германской культуре.

Роллан отверг надежды хитрецов, заявив, что он «любил Германию тех великих граждан мира, которые ощущали горе и счастье других народов как свое собственное, которые трудились ради единения рас и духовных культур... Я требовал уравнивания в правах Германии и других наций. Но неужели вы думаете, что я требовал это ради худших еще несправедливостей той Германии, которая сама нарушает принцип равенства рас и все священные для нас права человека».

Настойчиво ища путей смягчить сердце Роллана, гитлеровцы уведомили его, что рейхспрезидент фон Гинденбург поручил германскому консулу в Женеве вручить Роллану медаль Гете — «Искусства ради и науки». Роллан отказался от «почетного дара», назвав при этом политику гитлеровского правительства «преступлением против человечества».

Ни одно из немецких оболещений не могло, конечно, иметь успеха у Роллана, наоборот — он все резче выступал против заправил германского фашизма и, наконец, в страстном воззвании заклеил Геринга за его мошенническое лжесвидетельство против Димитрова.

Тогда гитлеровцы ответили преследованиями всего, что связано с именем Роллана, и скоро его «Жан-Кристоф» был выставлен в концентрационном лагере Ораниенбурга, вместе с книгами Маркса, Энгельса, русских и немецких коммунистов, в витрине «музея проклятых книг», которые были сожжены.

«Начальник лагеря, — сказал по этому поводу Роллан, — фанатический «наци», не ошибся: по адресу гитле-

ровщины и всех тиранов, которые топчут ногами человечество и угнетают трудовой народ, «Жан-Кристоф» всегда будет грозить кулаком...»

Роллан вообще считал, что его книги являются его союзниками в борьбе. «Всякий раз, когда нам приходилось приступать к действию, тогда ни мои детища, ни я не ошибались. Мы тотчас же определяли, на какой стороне баррикады должны мы стоять. Жан-Кристоф, Кола Брюньон, Аннет и ее сын живут и умирают за человечество». И это естественно. Последние годы Роллан укрепился в сознании, что индивидуум, который был его богом на протяжении жизни и который остается священным для героев его романов, не опровергается коллективизмом и что эти герои соединяются с народом «или духом, или в создаваемых ими произведениях, или личным самопожертвованием». Роллан приводит в подтверждение этой своей мысли слова И. В. Сталина из его беседы с Гербертом Уэллсом: «Непримиримого контраста между индивидуумом и коллективом, между интересами отдельной личности и интересами коллектива не имеется, не должно быть.

Его не должно быть, так как коллективизм социализм не отрицает, а совмещает индивидуальные интересы с интересами коллектива. Социализм не может отвлекаться от индивидуальных интересов. Дать наиболее полное удовлетворение этим личным интересам может только социалистическое общество. Более того — социалистическое общество представляет единственно прочную гарантию охраны интересов личности».

Разделяя это положение об индивидууме и коллективе, Роллан тем самым признал, что драгоценнейшая ему идея — о свободе человеческого духа — идея всей жизни сомкнулась с надеждами молодости, когда он думал, что, может быть, именно социализм послужит ему теми дрожжами, в которых «так нуждался его дух».

Пересилив свои болезни, Роллан приехал в Советский Союз и, несмотря на то что не удалось избежать новых заболеваний, провел здесь недели, которые остались навсегда новым источником надежд и веры в будущее. «Единственно настоящий мировой прогресс неотделимо связан с судьбами СССР», — писал он, уезжая. Этому убеждению он не изменил до конца дней.

Ему выпала нелегкая судьба — видеть родную Фран-

цию повергнутой на землю наглым захватчиком и жить в плену, находясь у себя в доме. Но, к счастью, он дожид до счастливого часа освобождения своего народа от фашистского ига.

И незадолго до смерти он успел приехать в свободный Париж и посетить советское посольство, выразив этим неизменную верность нашей стране, всегда видевшей в Ромене Роллане своего истинного друга.

Франция начертала на надгробии художника Домье: «Народ! Здесь лежит Домье, человек добра, великий художник и великий гражданин». В этом изречении можно было бы заменить одно слово, поставив вместо имени Домье имя Роллана, и надпись можно было бы перенести на свежую могилу. И человечество сказало бы благодарно: это так.

3

Тема Ромена Роллана неисчерпаема. Едва ли ее заключат в раму даже торжества столетия писателя, которые сделались всемирными. Его тема ломает всякие рамы. Слышишь имя Роллана — и мысли о нем вдруг обогают пространство, подобное кругозору с выси. На чем остановиться, чтобы разглядеть даль хотя бы в одной точке? И, конечно, я колебался, прежде чем сделать такой точкой всего только одно впечатление — да, свое личное впечатление от живого Ромена Роллана.

Весной 1932-го, после долгих месяцев санаторного лечения в швейцарском Давосе, меня начали выпускать на волю, и я совершил горную экскурсию. Восхищенный Альпийскими перевалами, с которых Италия была видна как на ладошке, и зная от Горького, жившего в Сорренто, что он вот-вот соберется в Москву, я выдвинул перед ним казавшийся мне соблазнительным план — поехать из Сорренто в Советский Союз через Северную Италию в Швейцарию, где нам можно было бы повидаться. Горького план не соблазнил, но — впрочем — он назвал проект хорошим и тут же поставил меня перед совершенно внезапным контрпредложением. «У вас нет охоты съездить к Роллану?» — писал он мне. Вероятно, это была своего рода «компенсация» за отказ принять столь же внезапное мое предложение сделать крюк по дороге в Москву. Горький не мог не чувствовать, что он — мой врач не меньше,

чем сами медики, и не хотел меня огорчать. Он обосновывал свою идею тщательно: оказывается, я очень обрадовал бы Роллана своим приездом, и послушал бы хорошей музыки (ведь он же музыкант), и развлекся бы, и... словом, Горький ни капли не сомневался, что я буду счастлив, и — главное — очень этого хотел бы.

С этого момента, до испуга охватившего меня волнения (в самом деле — просто так вот взять да и съездить к Роллану, потому что, видите ли, появилась «охота»?), всего на протяжении нескольких дней происходит обмен полдюжиной писем между Сорренто, Вильнёвом, Давосом, и вихрь оканчивается известием от Горького, что Роллан просит меня сообщить ему, когда собираюсь приехать.

Бывают же сказки на свете. Ни жив ни мертв от гордости, счастья, почти — страха, уже сажусь я в крошечный трамвайчик, и он катит меня по берегу, а минутами — чуть не по воде Женевского озера — из Монтрё, куда я только что прибыл, в Вильнёв. Обворожение майского тумана сменилось обворожением синих вод, меня, кажется, лихорадит, но вот уже — Шильонский замок, я прозевал свою остановку, спрыгиваю, спрашиваю, и — нет ничего легче: кому не известна тут «Вилла Ольга»? — поднимаюсь между горных виноградников, и вот распахнутая калитка в сад, за нею, вверху, эта вилла и — ни души вокруг, ни души в самом доме, и на неуверенный мой голос — ни звука за настежь отворенной дверью. Стараясь пошумнее ступать, иду сквозным коридором через все здание, выхожу опять наружу и опять — никого. Совсем оробело огибаю дом, обнесенный по цоколю множеством горшочков с цветущими примулами, и тогда... мне навстречу из кресла встает Ромен Роллан.

На нем долгополое пальто, он запахивается — в солнечный день ему тоже зябко. Он кажется высоким, несмотря на сутулость. И что сразу останавливает на себе в его худом лице — это прозрачная, светлая синева глаз, какая встречается у детей. Я потом, в эти встречи с ним в течение двух дней, убеждался, что вопрошающе-чистый его взгляд в самом деле отражает по-детски ласковое либо озорное движение его чувства. Но движение — это смена, и я видел синеву Роллановых глаз холодной или строгой, даже суровой.

В одном из его писем Горькому есть полушутливые замкнутые в скобки слова: «...я с годами *молодею*», Какие

же это были года? Роллану в то время шестьдесят шесть. Письмо я прочитал в недавней публикации и, взглянув на его дату, воскликнул про себя — ага, та самая весна...

Сейчас мне хочется ответить: в свои шестьдесят шесть — молодец ли Роллан? Наверно — да. Во всяком случае, я видел его молодым. Если молодость — это жгучая потребность новых и новых знаний, если это жажда действия, если это страстное желание делать добро и верить, что человек должен быть и будет добр, — если так, то я узнал Роллана в цвету молодости. Роллан и Горький сродни друг другу прежде всего ненасытностью действием, от данного ими людям.

Я назову несколько имен, за каждым из которых Роллан находил предмет беседы. Запомнились его белые, тонкие, но сильные пальцы: это он показывает то на одну, то на другую дорогу — ведь тут каждый камень пропитался европейской историей, а мы, на прогулке, забрались высоко и — вон там старый путь на Кларан, а в той стороне — Ферне, и довольно увидеть чуть мутные дали, как разговор уже ведет к разноречию Вольтера и Руссо. Пониже, у нас под ногами, — Шильон. Да, да, прославленный «Шильонским узником» Байрона замок. А по соседству с Роллановым садом большой дом, названный «Отелем Байрона», — поэт действительно жил в нем, и нынче там английский колледж. С Шильоном связано имен немало, в том числе позднейших. Виктор Гюго бывал здесь (и, кстати, Роллан видал его, когда — пятнадцатилетним — впервые приезжал сюда), жил тут и Чарльз Диккенс. И уже вовсе недавно, год назад, был здесь и знаменитый современник Роллана...

Но беседа продолжается уже не на прогулке, а в комнатах, где на столе я разглядываю с большой экспрессией вылепленную фигурку Ганди за тканьем, а на полу — образец его работы, подаренный Роллану: большой ковер превосходных восточных красок, сотканный с профессиональным мастерством.

Алчность, с которой Роллан хочет почувствовать и словно бы ощутить современную жизнь мира, палит его жаром. Той же весной, в те же дни написал он Горькому, что в области духовной наука в данное время стоит выше всех искусств, что она — высшее искусство и самый мощный творец. *«Но мне нужен весь человек, — буквально*

подчеркивает он, — полнота жизни, действие и мысль, отдельный человек и массы».

Мне кажется, в кратких словах — *весь человек*... действие и мысль, отдельный человек и массы — превосходно выразилась сама душа Ромена Роллана и его концепция духа.

В беседах, которыми я был осчастливлен, виделось живое воплощение этих слов, когда Роллан говорил об искусстве. Судьбы искусства его захватывали, касались ли они того или другого рода художеств. Я был свидетелем необыкновенной по сосредоточенности реакции Роллана всякий раз, когда речь заходила о художественной жизни Советского Союза. Помню не раз возобновляемые расспросы его о Горьком, о котором он говорил восхищенно — они никогда еще лично не встречались. Помню мотивы разговоров о монументализме, «большой форме» в изобразительном искусстве, об архитектуре новых городов. Дискуссия, возникшая при втором свидании нашем в присутствии известного бельгийского графика Мазерееля, кончилась сожалением, почти жалобой Роллана, что болезнь мешает ему осуществить путешествие в Советский Союз, и тут же настойчиво высказанным желанием, чтобы Мазереель скорее отправился в такую поездку.

Я уезжал из Вильнёва, наполненный богатством впечатлений настолько, что уже вряд ли мог воспринять что-нибудь из красот пышнейшего в мире края. Оставалось сознание, что этим богатством я обязан двум друзьям, ни разу в жизни еще не повидавшимся, — Горькому и Роллану. И оставалось уловленное зрительной памятью синее зеркало озера, синее небо, синий взор Ромена Роллана.

СОВРЕМЕННОКИ

К ЧИТАТЕЛЮ

Как в других собранных здесь работах, так и в статьях о наших советских современниках — русских писателях, я не ставил себе задач литературоведа. Это заметки, в большинстве лишенные исследовательского или критического характера. Я назвал бы их записями из дневника, и они были бы не чем иным, если бы одни не предназначались для печати, когда я их писал, другие не были бы речами на собраниях либо отзывами на рукописи и книги, а все вместе — выступлениями на «случай».

Объединив статьи, я сделал нагляднее почти общий их недостаток: они пестрят чертами разных жанров, подсказанных назначением каждой заметки, и часто отражают только чувство признательности товарищу за его труд и его жизнь в литературе. Я сознаю их очевидную неравноценность и многие включаю в книгу лишь из побуждения, которое у меня выразилось два года назад в обращении к одному критику. Привожу свое письмо к нему.

«...У меня к Вам, может быть, неожиданная просьба. Если угодно — о совете, который нужен не одному мне, но еще и *нам* всем, нашей литературе.

Как быть с таким фактом: умерла писательница, называемая в критике (в некрологической, во всяком слу-

чае) одной из основоположниц советской литературы. Но никто из продолжателей основоположницы не сказал о ней ни единого серьезного, доброго или еще какого слова. Вся русская литература промолчала. Вся критика не подумала отметить уход человека одаренного, сильного, писателя своеобразного, начинавшего движение, из которого действительно росла и выросла советская литература — движение двадцатых годов.

Я говорю о Лидии Николаевне Сейфуллиной. Вспомните, что это было — ее «Правонарушители», ее «Виринея». И посмотрите, как коротка наша память.

До сих пор только «Сибирские огни» отметили уход этого простого, доброго человека, этой принципиальной, честной писательницы: там появились две статьи, коротких, но сердечных.

Что сделала Москва? Ни один журнал не нашел места для памятной заметки, не говоря о статье, которую она заслужила, как никто...

На съезде Горький говорил о ее выступлении, имевшем резонанс.

Не думаете ли Вы, что перед новым съездом статья о Лидии Николаевне была б уместна и показала бы нам самим нашу дружбу в литературе и наше товарищество в личных отношениях? Кстати, такого рода оценки сделанного нашими писателями и есть мерило морального состояния литературной среды, о чем нынче так много говорится...»

Эти несколько строк кажутся мне напоминанием о нашем общем долге друг перед другом, так как мы от года к году все больше должны самим себе. Множество фактов литературной жизни расплылось, отчасти потому, что их никто у нас не собирал, отчасти же потому, что они мешают укоренившейся привычке строить выводы из выводов, пользоваться уже существующими, готовыми представлениями, которые одни литературоведы преподают и внушают другим.

Мне кажется также, что связи писателей между собой составляют уже сами по себе литературный факт тогда, когда свидетельство об этих связях затрагивает творческую жизнь или когда оно касается только личности писателя.

В статьях моих говорится главным образом о *хорошем* — о том прекрасном, здоровом и добром, что является силой советской литературы, писателей-современников — здравствующих и ушедших, без разделения на больших и малых. Односторонность, обычно справедливо осуждаемая, быть может, в этом случае будет прощительна, потому что потребность сказать хорошее о литературе вызывалась всегда искренним изумлением перед ее богатствами и любовью к тому, кто их создает.

Любовь к художнику слова не только тем больше, чем выше его искусство. Она тем больше, чем больше он — человек.

1956

«ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ»

Когда в 1919 году был начат роман «Хождение по мукам», содержание его должно было представляться Алексею Толстому остросовременным. Только что были пережиты мировая схватка с Германией, революция, гражданская война в России, и все пережитое было свежей болью. Но уже тогда, впервые оглянувшись на вчерашний день, Толстой услышал, какой величественно-грузной, невозвратной поступью отходит этот день в прошлое. В роман вступили сначала негромкие, потом ясно различимые, настойчивые, тяжкие и, наконец, все подавляющие шаги истории. В 1927 году, приступая ко второму роману трилогии, Толстой уже впустил во все двери и окна бурю истории, и она забушевала во взбудораженной, трепещущей жизнью книге, завертев, как песчинки, маленькие, милые и отчаянные судьбы героев романа. В 1941 году Толстой окончил третью книгу трилогии, как финал большого исторического романа.

Все, что написано в этих трех книгах, не только пережито, как переживаем мы нынешний день, но и осмыслено, как осмысливается свидетельство отцов о прошлом. За двадцать два года, на протяжении которых складывался и жил в воображении писателя роман, произошли события, по значению своему равные открытию неведомого континента. Для тех, кто появился на свет во вторую четверть века, царская Россия, первая мировая война

с немцами и война гражданская звучат отдаленно и загадочно, как рассказ старика о его детстве. Уже создан и иной мир, и уже примчалась пора новых испытаний, поглотивших русский народ всецело, и сейчас даже вчерашний день кажется нам давней историей.

Но, конечно, не по календарной отдаленности роман Толстого мы воспринимаем как исторический. Он должен быть так назван по стремлению писателя поставить и решить в книге самый большой для мыслящего русского человека вопрос об исторической судьбе его родины, о России в годы революции и гражданской войны. Стремление это у Толстого не формально, то есть исходит не столько из требования жанра: я пишу исторический роман и поэтому должен интересоваться такой-то эпохой, — сколько из коренной, органичной, почти телесной потребности понять и почувствовать Россию в годы высочайшего ее парения и чувственно показать направление ее полета в будущее. В угадывании и в оценке именно такой природы романа не ошиблись ни автор, ни читатель: первая часть романа была встречена двадцать лет назад как самая современная из тогдашних книг, а последняя часть встречается нынче как окончание исторического романа. Но все три части трилогии связаны с самой жгучей злобой дня, не умирающей для нас никогда и сейчас снова опалившей нашу кровь, — с судьбой нашей родины.

Нигде в другом русском романе не называется так часто имя России, как в «Хождении по мукам». О России говорит автор, о ней рассуждают герои, а там, где она не называется, дыхание ее измученной, но титанической груди все время обдает тебя горячечным жаром. О русском народе говорится в романе почти в каждой главе, в каждом отрывке — об этом «страстном, талантливом, мечтательном и практичном дьявольски» народе, как сказал о нем герой романа Телегин, а там, где о русском человеке не говорится, слышишь его тепло, точно лежишь с ним под одной овчиной.

«О, Русская Земля!..» — слова эти открывают первый роман. А второму служит эпиграфом другое народное речение: «В трех водах топлено, в трех кровях купано, в трех щелоках варено. Чище мы чистого». Очищению русской земли в водах, кровях и щелоках войны и рево-

людии посвящен этот большой роман, и ему нельзя было найти лучшего названия, чем «Хождение по мукам», названия, напоминающего страшную и поэтическую легенду о хождении «богородицы» по мукам, легенду, покоряющую дерзостью народной фантазии и потому признанную антицерковной.

По кругам страданий за свою землю и за себя идет русский народ, из круга в круг животворных мучений переходят герои романа.

Его первая книга — «Сестры» — открывается Петербургом перед войной, философскими, литературными кружками царской столицы, предсмертным гимном которой было мертвящее и томительное танго. Разражается война, проходит чад мобилизации, проигрываются бои, сражения, вся кампания, свертается с хромоногого трона царь. И книга заканчивается ощущением, что «ничего не изменилось». Все плохое как будто осталось, но и хорошее не утратилось. «Великая Россия пропала! — изумленно восклицает Телегин. — Уезд от нас останется — и оттуда пойдет русская земля...»

Вторая книга — «Восемнадцатый год». Пульс событий переместился на юг. Россия выходит из войны. Кремль ведет борьбу за советскую власть. Слово «Царицын» появляется впервые в романе. Развертываются драмы Кавказа, Самары, Учредительного собрания, Кубани, казачьего Круга. Немцы на Украине, Деникин и корниловцы, Махно, дроздовцы — мелькание страниц в неподъемно тяжелой летописи нашего народа. Столько событий, и в конце книги снова ясно выраженное ощущение — «ничего не изменилось». «Темна вода в осенних хмурых тучах», хмуры деревни, где зажгли стародавнюю лучину и по вечерам в избах рассказывали такие страшные дела, что ребятишки плакали на печках. Чего было ждать! Быть может, России уже и нет совсем, пропала Россия?

Третья книга романа названа «Хмурым утром». Но слово «хмурое» здесь употреблено не в том смысле, в каком говорилось о «хмурых тучах» и «хмурых деревнях». Опять мелькают страницы летописи: декабрьское наступление на Царицын, вновь Деникин, вновь Махно, Мамонтов, Шкуро, банда Зеленого, петлюровцы, марковцы — им же несть числа. Добровольческая армия рушится, белые разгромлены. Эпопея приходит к концу: пишется заключительная картина новой столицы — Москвы, осве-

щаемая новыми именами истории России. «Хмурое мартовское утро» конца романа хмуро не безнадежностью, а суровой выскательностью к людям, которые, пройдя все круги мук, «чище чистого» принимались строить новый мир.

Рассматривая десятки исторических портретов огромного романа Толстого, встречаясь со множеством его персонажей, думаешь, что тот или другой портрет второстепенен, тот или другой персонаж заменим, фактов истории введено как будто гораздо больше, чем могли вместить даже такие большие три книги. Но проверяешь впечатление от трилогии по переживанию, которое дает писатель, и видишь, что пестрые пятна портретов создали живописную картину, первостепенную для понимания России тех лет, а среди персонажей романа есть четыре человеческих судьбы, настолько разительных и живых, что они привязывают к себе читателя с первых страниц и ведут его с собой до последних страниц, не отпуская.

Две сестры — Даша и Катя. Два близких им, любимых человека — Телегин и Рощин. Сюжет трогательных повестей прост, как могут быть просты только вечные сюжеты. Возникает и растет любовь, приходят разлуки, долгие потери друг друга, неожиданные встречи и горечь новых расставаний, вознаграждаемых всеобщим воссоединением в конце романа.

Все хорошо, что хорошо кончается. Читатель в раздумье закрывает книгу, и тут обнаруживается, что память его заполнена легкой и бесконечной чередой воспоминаний — обрывками влекущих, необъяснимо притягательных картин, какими-то недосказанными словами женщин, какими-то мелкими, обаятельными подробностями свиданий. Муки больших, трудных жизней преодолены, отошли назад, и пережитое манит тем, что оно насыщено богатым чувством.

Трудно сказать, какой из четырех героев «Хождения» располагает к себе больше. Образы людей у Толстого привлекательны и тогда, когда это плохие люди, — настолько они живы. Они привлекают не качествами натуры, а пластичностью всего своего явления.

А Даша и Катя — прекрасные женщины, горячие, самозабвенные в любви, стойкие, терпеливые в несчастье,

умные, красивые всегда. У них есть предшественницы, мы знаем этих русских девушек и женщин, определяемых словом — тургеневские, они возвышенны, чисты и, не поступаясь женственностью, никогда не теряют самообладания. Толстой нашел их захлестнутыми великим событием, когда они, как Катя с Роциным в Ростове, отправлялись с узелком и чайником за спиной вместе с народом на великую муку, и эти тургеневские женщины к своим прежним чертам присоединили новые, поставившие их во времена революции и гражданской войны вровень с мужчиной.

Телегин и Роцин — люди разные, но родственные по одной черте русского характера. Черта эта — национальная гордость, не терпящая обиды и обычно либо глубоко затаенная, либо несознаваемая. Боль, с какой переносятся страдания родины, нередко толкает человека и на необдуманные, непоправимые поступки. Роцин, гонимый такой невыносимой болью, прежде чем перейти на сторону революции, побывал и у белых и у Махно. Переговоры, он только закалился. Гордость его, испытанная огнем, нашла свое место в мире, в котором национальные черты не подавляются, а расцветают. Характер Телегина прямолинейнее. Но в нем соединились две из найденных им в русском народе особенностей — мечтательность и дьявольская практичность: даже когда он ошибался, казалось — он не заблудится ни за что.

Привораживающий читателя талант Толстого обладает среди других достоинств убедительностью. Совершенно бездумно веришь в Роцина, когда он говорит с Махно, когда обманывает генерала Шкуро, когда уходит к белым, когда возвращается к красным. Как ни легки покажутся все эти переходы героя, вера в них писателя еще легче, и — странно — читателю вера дается так же, как писателю. Веришь в Телегина, когда он становится красным офицером и когда возит в заседельном мешке фарфоровую кошечку и собачку, понравившихся Даше.

Что же говорить о прогулке Роцина с Катей по Каменноостровскому, когда Роцин говорит о ее «нетленном сердце» (как хорошо это нетленное сердце!). Что говорить о прогулке Даши с Телегиным по аллее в воскресенье, когда в вершинах сосен кричит, «посвистывает водяным голосом» иволга... И тут невольно хочется сказать об Алексее Толстом еще особое писательское слово.

Точность и ясность языка являются задачей всей жизни писателя. Но точность искусства не одинакова с точностью грамматики. Крик иволги похож на бульканье льющейся из бутылки воды. Водяной голос — это неточность. Но на таких неточностях стоит искусство.

Толстой владеет даром отыскивать обворожительные, блестящие неточности. Он художник покоряющих подробностей, мелочей. В его людей веришь, потому что веришь в его язык. Он говорит так же, как его люди, его герои. А они говорят бесконечно разнообразно, метко, живописно, звучно, просто и легко. Они говорят на всех мыслимых языках Алексея Толстого.

Роман «Хождение по мукам» многократно перестраивался в фантазии писателя на протяжении двух десятилетий. Это роман трудный, как трудно все большое. Необычайно трудно было соединить две стихии в таком ключе, который, увлекая читателя, позволял бы говорить подряд о неутолимой человеческой нежности и об исторических путях великого государства.

Толстому свойствен дар изображения жаждущего личного счастья маленького человека, как капля плавающего в океане народных событий. Здесь есть в таланте Толстого большое сходство с Виктором Гюго, романами которого мы упивались в юности.

Счастлив писатель с талантом бесспорным по самой своей основе. Как в музыке — богатство мелодии, как в живописи — дыхание цвета и света, так в литературе основой является искусство рассказа. Толстой — рассказчик огромного природного артистизма. Его книгу открываешь, точноходишь в сияющий огнями театр. Сейчас притухнет свет, смолкнет шум, польется музыка, медленно раздвинется занавес, и уже нельзя уйти: что там, за колеблющимися декорациями, какие жизни, чья любовь и смерть? Свободно, капризно, дерзко и прихотливо влечет тебя рассказ дальше и дальше.

Так, отдаваясь картинам, как зритель театру, прочитываешь «Хождение по мукам», роман на великую тему о потерянной и возвращенной России, столь близкий нам в дни Отечественной войны, когда имя Родины мы пишем с большой буквы.

1943

ПАМЯТИ АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

1

Только в большой работе можно по достоинству оценить Алексея Толстого как русского писателя. Такие работы будут сделаны не раз нашей критикой, и особенно историками советской литературы.

Сейчас, когда прах необычайно живого и блестящего человека и еще более живого, еще более блестящего художника только что с почестями опущен в землю, можно сказать лишь от глубины пораненного чувства: потеря, которую мы несем, невознаградима!

Среди самых передовых писателей русской литературы советского периода Толстой был индивидуальностью ярчайшей и талантом слепительным. Он не повторял никого ни в чем и одновременно был тонко ощутимой связью с неумирающим нашим наследием XIX века. Золотая нить, которую он тянул из прошлого, нежнейшими волосками своими уводила к Тургеневу, Аксакову, Лермонтову, Пушкину.

Качества его дара разнообразны, но одно из них бросается прежде других в глаза: это художник весенней жизнерадостности. Все в нем сияет отражениями солнца, все омыто первым грибным дождем, все наполнено голосом иволги — птицы, любящей только вершины деревьев.

Да, Толстой давал немало картин грозных, жестоких, кровавых. Но все они отступали перед его упоением жизнью, перед его неповторимой лирикой, перед его любовью к смеху. Да, он бывал гневен и в гнев своем груб — как же еще мог он говорить о врагах обожаемой им России? Но вряд ли кто другой нашел такие оттенки почитания и ласки в словах о самом драгоценном на свете — о русском человеке и о родине.

Воспоминания могли бы слишком далеко меня увести — на десять, двадцать лет и больше. Но вот я вижу Толстого осенью 1941 года, в суровые дни бомбежек Москвы. Как он тогда говорил о нашей военной мощи, о народной силе, о резервах, копившихся в глубинах Сибири!

— Две вещи скажутся в этой войне, увидишь: величие советской исторической стратегии и ожесточение народа. Страшен русский человек в ожесточении, страшен! Лихо придется немцу, ой, лихо!..

Уверенность свою в победе и какой-то особый, толстовский, веселый оптимизм он черпал в знании народа и его истории. Пожалуй, именно история упрочила, установила господство положительных, оптимистичных прогнозов во всей его военной публицистике, что совершенно естественно отвечало его природной радости жизни.

«Петром Первым» он своими мастерскими руками сложил себе великолепный памятник. В плеяде исторических романистов, создавших совершенно новую советскую полосу в этом искусстве, Толстой останется крупнейшей звездой. Он нашел драгоценный ключ к трудному жанру: он наделил бесчисленные персонажи нам совершенно понятными и нами ощутимыми чертами, поэтому мы переживаем историю, преподанную Толстым, так, как будто сами участвовали в ней.

Эта магия, конечно, возможна только под рукой огромного таланта.

А талант Толстого иначе назвать нельзя. При редкой плодовитости, при работоспособности, которая заслужила, чтобы о ней было рассказано особо, Толстой проявил свой дар воображения и сочинительства в стихах, в комедии, в романе историческом, фантастическом, бытовом, приключенческом, в киносценарии, в детских рассказах, в сказках, в повести и новелле, в публицистике.

Сила воздействия лучших книг Толстого испытана почти четырьмя десятилетиями, на протяжении которых

он не терял своих читателей, а вел за собою, легко, как будто шутя увеличивая их громадное число.

Можно без ошибки предсказать, что среди этих книг есть одна, которую будут искать в библиотеках наши дети и внуки, как ищут ее наши современники. Это «Хождение по мукам». Мне кажется, пока это лучшая у нас трилогия о гражданской войне с заглавным чудесным русским романом — «Сестры», где Толстой раскрыл все свое обаятельное умение описать счастье и бездумную радость бытия и передать ощущение народной бури, исторических гроз.

Из русских писателей Толстой на редкость выделяется чувственным обожанием жизни. Мысль его героев действует чаще всего своею положительной стороной, утверждением великого смысла существования — счастья человека, счастья народа.

Здесь в Толстом-писателе проявилась та завидная гармония, в какой он жил как человек. Связь его с миром отвечала жадности его к познанию и ощущению мира. С кем только не сталкивался, не общался, не дружил Толстой, утоляя свою жажду к человеку? Кого не наблюдал, не исследовал его прищуренный глаз? И кто не испытывал удовольствия от освежающих, насыщенных остроумием встреч с Толстым? Крупнейшие советские политики и писатели, прославленные авиаторы и ученые, бойцы и генералы Красной Армии, художники, актеры — кто не смеялся, слушая толстовский артистический рассказ? Кто из иностранцев — в том числе виднейших, как президент Бенеш, как Герберт Уэллс и многие другие, — не составил себе представления о советском писателе по незабываемому образу Алексея Толстого?

Этот образ живет в глубокой памяти современников и друзей Толстого. Перейдя в самое дыхание, в веселое сердце толстовских книг, он живет в памяти неисчислимых читателей художника. Живет и будет жить, Такова его природа.

2

Алексей Николаевич Толстой принадлежит к тем талантам, которые не могут быть позабыты. Память современника сохраняет такие таланты как неповторимое сочетание жизненного облика с творческой силой. Память

истории хранит к ним признательность за богатство их наследия.

В литературной биографии Толстого чрезвычайно важен тот факт, что он начинал свою работу в пору декаданса, модернизма и пережил бесспорные влияния этого отравляющего течения, но затем отбросил эти влияния, бесповоротно и прочно связав свою писательскую судьбу с реализмом. Это открыло и облегчило ему возможность дальнейшего перехода к советскому искусству социалистического реализма.

Чутьем истинного художника и чувством гражданина Толстой очень скоро различил, на чьей стороне правда в исторической борьбе и где зарождается, откуда льется ветер будущего.

В Великую Отечественную войну голос Алексея Толстого был слышен и в Советской Армии, и в любом углу нашего отечества, и далеко за его рубежами. Это сделала публицистика Толстого, а то, что он обратился в годы войны к публицистике, надо считать не только фактом литературной его биографии, но и шагом его гражданского поведения.

Работая необычайно плодovито почти во всех литературных жанрах, Толстой прежде никогда серьезно не брался за перо публициста. Он не любил статей. Он был слишком поэтом, чтобы увлечься делом журналиста. Но пришел час, когда романист, рассказчик и обаятельный сказочник почувствовал, что ему недостает оружия, которое быстро, действительно, целеустремленно разило бы врага, призывало бы волю сограждан к единству в освободительной борьбе. Толстой увидел, что таким оружием в его искуснейших руках может быть статья, и он со всей страстью отдался новому делу.

Отражалось ли это мужество гражданского поведения Толстого на творческих силах художника? Да, отражалось. Оно увеличивало их.

Алексей Толстой, каким его приняла в свои богатейшие владения история литературы нашего народа, каким мы его знаем, стал самим собою в советский период. Книги его о Заволжье и первые пьесы полны поэзии, юмора, меткой наблюдательности и бытовых характеристик. Но широта эпического дара, талант живописца слова, искусство монументальное и пышное — все это раскрыто Толстым в трех главных памятниках его труда: в «Петре

Первом», в «Хождении по мукам» и в диалогии об Иване Грозном. Все они созданы в наши дни. Участие в общественной жизни страны, участие в патриотической военной работе не заглушало толстовской музыки, а придало ее голосу полноту, раздвинуло в глубину и вверх ее поэтический диапазон.

Работа Алексея Толстого над материалом русской истории имеет важное значение для советской художественной литературы. Краски прошлого увлекали художника не как самоцель.

Как складывался народный характер в годину испытаний, когда Русь Ивана Четвертого отстаивала свое право на независимость от Востока и Запада или когда Русь становилась Россией Петра Первого? Вот в каком направлении шли поиски А. Толстого. В живом образе человека давних времен художник показал нам огни России, никогда не угасавшие.

Вера в жизнь, мечта о ее справедливом устройстве ради счастья человечества сближают Алексея Толстого с классическими нашими писателями XIX века и одновременно ярко наделяют его характерной чертой советской литературы. Романтика является как бы дыханием главных героев «Хождения по мукам».

Великолепно Алексей Толстой сочетал изображение русского человека с эпическими картинами народной жизни, скромную мечту о личном счастье с дерзкой мечтой народа о лучшей доле, о правде, о величии человека.

Много говорилось и со временем еще больше будет говориться об особой магии толстовского дарования, о покоряющей увлекательности его рассказа. Искусство писателя в конце концов определяется его стилем, а стиль — это прежде всего язык. О языке Алексея Толстого лучше всех сказал он сам!

«Русский язык — один из наиболее магических языков потому, что он ближе, чем все другие европейские языки, к разговорной речи. В русской литературе были уклоны, когда литературный язык уходил от народной речи в некую искусственную форму. Иные писатели переносили на русскую почву французскую форму, галантную, прекрасно сделанную литературную фразу, и недаром так боролся с этим Лев Толстой, который, ломая все, обнажая правду, добивался вот этой самой магической силы слова.

Русский язык — это прежде всего Пушкин — нерушимый причал русского языка. Это Лермонтов, Лев Толстой, Лесков, Чехов, Горький».

Перечисление этих имен выражает с большой точностью Алексея Толстого — художника. За языком великой плеяды XIX века, от Пушкина до Горького, стоит не только мастерство, не только эстетика, обнимающая огромный период нашей литературы, от романтиков до социалистического реализма, — за языком этих классиков стоит их отношение к миру и прежде всего неисчерпаемая вера в победоносную будущность нашего народа.

Горький любовался полнокровием, силой и оптимистичным, веселым талантом Толстого. Толстой смотрел на Горького как на учителя высокочеловечного жизнеутверждения.

Толстой перебросил прямой мост от наследия русской классической литературы к литературе советской, которой отдал все свое пылкое творческое вдохновение.

Бурный мир красок, созданный им, удивительно живописен. Этот мир и самому автору доставлял наслаждение, он манит к себе и читателя, чувствующего, с какой молодой легкостью Толстой отбрасывает прочь от себя печаль и уродства отжившей действительности. Самобытное явление, Толстой вспыхнул снопом лучей в самом начале большого пути советского искусства и не угас, а продолжает радостно светить нам в нашем непрестанном труде.

3

День рождения Алексея Толстого в нашей стране, богатой талантами, сверкающей именами крупных индивидуальностей во всех областях человеческого духа, — этот день нельзя чувствовать, нельзя назвать иначе, как праздничным.

Родился, пришел в нашу жизнь поэт многостороннего, полнокровного дара, человек щедрой и вольной души, художник чуткого слуха и точного зрения.

Кто имел счастье близко знать Алексея Толстого, быть его другом, тот знает, насколько полно Толстой-человек отразил себя в творческом зеркале Толстого-художника,

Он был фантастом и сказочником, был рассудительным историком и вдумчивым наблюдателем жизни, был тружеником и весельчаком, был лириком и обожал эпос, обожал все большое, крупное, монументальное, гигантское, страстно любил здоровье, силу, мощь, остро схватывал трагическое и, как никто другой, с жадностью искал и постоянно находил смешное. Но самое замечательное в нем то, что все эти разноцветные качества его поэтической природы всегда освещаются в нем чудесным светом русского художника-реалиста.

Он и в сказках своих и в изумительной «Аэлите» — произведении, которое хочется назвать фантазией-памфлетом, — стоит обеими ногами на любимой земле. Придуманные происшествия на Марсе написаны Толстым с такой земной реальностью, как будто дело происходит у обмерзшего колодца в заволжской усадьбе, где протекало мечтательное и такое вещественное «Детство Никиты».

Как был бы нынче счастлив Алексей Толстой, когда — по его разительному слову — наш «чертовски талантливый» народ, поистине крепко стоя обеими ногами на прославленной советской земле, метнул в космос, подобно некоему гомеровскому богу, руками человека сотворенные спутники нашей планеты. Алексей Толстой и сейчас нашел бы свое волшебное-реальное слово, дабы его цементом скрепить вчерашнюю мечту человека с нынешним бесстрашием нашей научной действительности.

Мне кажется, дорога писателя помечена в творчестве Алексея Толстого этими вехами от мечты к действительности.

Он шел поступью искателя, от одной вехи к другой, порывисто, страстно, иногда необъяснимо неровно, почти прыжками — то быстро продвигаясь вперед, то словно отвлекаясь в стороны или отступая.

Но если просмотреть всю дорогу его от дореволюционных стихов, сказок, прекрасных повестей о Заволжье, ранних комедий до исторической монументальной прозы, которой он создал себе памятник, то Алексей Толстой предстает перед современностью писателем стройной высоты. Идти по следам его литературной биографии — значит прежде всего думать вместе с ним о судьбе русского народа на больших перевалах истории. Тут его главная, трепещущая жизнью тема. Тут он становится певцом ре-

волюции, современником ее не по календарю, а по всему кипучему кровному устремлению писателя к участию в освободительной борьбе за справедливый, честный мир трудового народа.

Толстой не остановился на одном зове к дымным грезам о «Голубых городах». Писательский труд сделался для него жестоким и вдохновенным отвоевыванием живых, простых городов у прошлого ради будущего, у власти контрреволюции для власти Советов.

Социализм в большой прозе Алексея Толстого — это мечта, претворяемая в реальность практикой нового общественного строя. Так, в величественно-массивном романе о потерянной и возвращенной родине — «Хождение по мукам» — художник приводит своих героев к перспективе ленинского реализма: к сотворению света и энергии, которое нынче стало действительностью советского народа.

Все в нашей стране прошло свое новое рождение после Великого Октября. Писатель, связанный духом и телом со своей страной, рождается вместе с ней к новой жизни. Алексей Толстой — русский реалист, наследовавший искусство Аксакова, Тургенева, — выступил из этих рамок наследия, поднимаясь со своим временем. Его время — эпоха социализма. Его искусство делается орудием, какого требует время. Его реализм становится реализмом социалистическим.

Тот, кто читает послеоктябрьского Алексея Толстого, слышит в его книгах биение жаркого пульса советской современности, распрямившей писателя во весь его огромный рост.

Даже в кратчайших заметках об Алексее Толстом нельзя не сказать о драгоценнейшем кладе, для нас раскопанном его талантом в неисчерпаемых недрах русской речи. Слово для Алексея Толстого всю жизнь было любимой, могущественной стихией, которой он отдавался с огнем и восторгом сердца. Его чутье к родному языку, его познания и — я сказал бы — его инстинкт русской речи были пьянительны. Тут он, человек, так умевший ценить в жизни счастье, был счастлив до конца. И мы, советские писатели и все любящие слово, обладаем этим особым кладом толстовской художественной речи в его книгах и тоже счастливы за него и за самих себя,

Спасибо ему, нашему истинно большому писателю, спасибо Алексею Толстому за меткое, умное, точное, жарко-красивое русское слово!

Во «влиятельнейшей литературе мира», как назвал советскую литературу Алексей Максимович Горький, Алексей Толстой занимает место в первых креслах. Его популярность за рубежом Советского Союза идет сейчас же вослед великой славе Горького. Мы можем сказать кратко: гордимся этим, и так это должно быть и будет впродолжение.

Уже тринадцатый год Алексея Николаевича нет с нами. Но каждый раз, когда вспоминаешь его, кажется — он и не думал от нас уходить: настолько он отпечатлел себя в нашей душе, и стоит взять в руки любую его книгу, как за строками ее слышишь его голос, ощущаешь его поражающий своей лепкой язык — и вот он весь рядом — сидит, большой, плотный, свободный, и, прищуриваясь, улыбается тебе, и вдруг коротким, пущенным через нос толчком смеха оборвет тебя на полуслове...

Он жив, наш товарищ, наш друг Алексей Толстой, и хорошо, что мы празднуем его день рождения, как праздновали этот день в былое время с ним вместе, празднуем так, как если бы он сидел среди нас в этом зале, за этим столом.

1945—1958

АЛЕКСАНДР ФАДЕЕВ

1

Во время поездки по Германской Демократической Республике мне довелось посетить город Йену. В Йенском университете, где перед входом в знаменитую аулу¹ на стенах прикреплены памятные доски с именами Лейбница, Гегеля, Маркса и доска в честь столетия революции 1848 года, в этом университете ныне открыт рабфак. Я осматривал общежитие немецких рабфаковцев, зашел в сопровождении друзей в комнату студентки. Она поднялась нам навстречу, отложив в сторону книгу. Я попросил показать мне, что она читает. Это была «Молодая гвардия» Александра Фадеева.

Случай этот — одна из иллюстраций глубоких и знаменательных процессов, происходящих сейчас в новой Германии. Но это также свидетельство живой роли, которую исполняет в нынешних исторических процессах за рубежом нашей страны советская художественная литература, и показатель того значения, которое имеет там автор «Молодой гвардии».

¹ Аула — актовый зал (лат.).

В 1949 году китайский поэт Лу Ли, обращаясь к Александру Фадееву по поводу его приезда в Китай, сказал в стихах:

Мы приветствуем вас в авангарде
Пролетарской литературы.
Ведь и вы своим вдохновеньем
Нашу молодость воспитали.
Левинсон и Морозко ваши,
До сих пор неразлучные с нами,
Нас учили в годы «разгрома»,
Как идти дорогой победы...

Мы знаем, что одной из первых советских книг, открывших китайскому читателю мир революционной советской героики, была книга Фадеева «Разгром», переведенная знаменитым Лу Сином.

Множество таких примеров показывают нам большую судьбу произведений Фадеева на Западе и Востоке. Разноязычные читатели Европы, Азии и заокеанских земель приведены книгами Фадеева из дальних стран в нашу советскую отчизну и объединились здесь друг с другом в своем сочувствии, в своей любви к героям дальневосточного Приморья, к героям южного Краснодона.

Зарубежный читатель находит в книгах Фадеева ответ на свой главный вопрос — почему советский человек побеждает? В чем народное обаяние героя, пришедшего в мир так недавно, но идущего вперед непоколебимо, воздвигающего здания новой жизни так уверенно и одухотворенно?

Произведения Фадеева раскрывают советского человека с его сильной, вечно пульсирующей внутренней жизнью, в его мечтах о лучшей доле тружеников — о коммунизме, в его боевой революционной практике, претворяющей эти мечты в действительность.

Для советского читателя, который растет вместе со своей родной страной, сравнивает на своем опыте день минувший с днем настоящим и все яснее видит день будущий, книги Фадеева являются близким сердцу художественным образом великого пути, ведущего нас под знаменем Ленина от старого к новому.

Александр Фадеев — писатель революции. Мне кажется, его книги представляют собой единство, своего

рода одну тему, многосложную внутренне, но монолитную по выражению, как героическая былина.

От рассказа «Против течения» к роману «Разгром», от романа «Последний из удэге» к роману «Молодая гвардия» звучит основной, все время ярко слышимый лейтмотив, несущий композицию произведений: человек в борьбе за коммунизм.

Разработка этой основной темы ведется Фадеевым очень свободно и широко, отвечая эпическому складу замысла, например, последних двух романов и особенно — «Молодой гвардии».

«Широта», конечно, не означает объема произведения, как нередко и неправильно подразумевается. Широта разработки темы у Фадеева — это многосторонность, с какой рассматривается писателем жизнь.

В «Молодой гвардии» центральной картине войны, как она в действительности создавалась в Краснодаре, сопутствуют в бурном переплетении картины личной жизни многих героев, семейные, интимные сцены, рассказы-важущие о том, как глубоко в душу нашего народа проникло патриотическое чувство, как тесно оно связано с самым заветным и нежным, чем только может дорожить человек.

Героизм краснодонских комсомольцев поднят в глазах читателя тем, что светлые качества души раскрыты в романе с поэтическим подъемом. Писатель и не может говорить без подъема о любви лучшей поры ранних лет, или о потребности наслаждаться природой, или о чистоте юношеской дружбы. Недаром в «Молодой гвардии» такое место отведено стихам и песням — герои сочиняют стихи, декламируют их, поют песни в самую радостную и самую трагическую минуту своей жизни.

Партизанская, солдатская отвага не только не ограничивает внутренний мир героев, но увеличивает их тягу к осмысливанию событий в большом плане. Мораль товарищества и гражданского долга соединяется с жадной молодежи учиться у лучших людей народа, у своей партии, и готовность отдать все это богатство души родине растет у героев романа по мере развития действия.

В искусстве сочетать все эти разнообразные мотивы с основной темой и состоит одно из достоинств «Молодой гвардии», которое я назвал «широтой»,

Мне хочется выделить четыре существенные писательские особенности Фадеева. Во-первых, его произведения всегда исторически конкретны. Во-вторых, он рассматривает проблемы политические и моральные в их нераздельности, — это очень важно, если помнить заблуждения литераторов, нередко стремящихся расчленить эти проблемы, что обычно приводит к ложному противопоставлению политики и морали. В-третьих, Фадеев смело пользуется чередованием изобразительности с размышлениями, то вскрывая мысли своих героев, то сам размышляя в непосредственных авторских обращениях к читателю. Наконец, четвертое. Я думаю, не ошибусь, если скажу, что молодость влечет к себе Фадеева, как едва ли не главный герой его творчества, — та юность мира, которая пришла, чтобы революционно обновить всю землю. И это не потому только, что он — поэт «Молодой гвардии», а потому, что определяющие суть его творчества героико-большевики наполняют его книги могучей убежденностью в этом обновлении земли духом молодости.

Фадеев совершенствовал свои индивидуальные особенности от романа к роману. Изучая наследие великой русской классической литературы, он действительно перерабатывал его, вносил в свою литературную практику то смелое и необычное, что может служить общему развитию и росту советской литературы. Надо вспомнить, что в двадцатых годах Фадеев был одним из первых, кто поставил себе задачу коренной важности для всей литературы — создание советского положительного героя — и выполнил эту задачу в романе «Разгром». Только немногие старшие его сотоварищи по прозе брались до него или почти одновременно с ним за это новаторство — Фурманов, Серафимович, Gladков.

Новизна приемов мастерства, которые присущи Фадееву, сказались рельефнее всего в «Молодой гвардии».

Я не помню из истории литературы, чтобы романист в такой близости шел следом за действительными событиями, художественно воплощая их в романе, как это сделано в «Молодой гвардии». Казалось, можно допустить подобный опыт лишь теоретически. Но «Молодая гвардия» из романа-документа выросла в роман-обобщение. И это нам, писателям, вместе с огромной читательской аудиторией романа надо признать самой большой художественной заслугой Александра Фадеева.

Конечно, выдающееся достижение советской прозы — создание обобщенных художественных образов при сохранении максимальной близости к фактам действительности — стало возможным благодаря таланту художника.

Но необходимо остановить внимание и на другом. Типичность героев литературного произведения зачерпнута глубоко из типичности героев нашей советской жизни. Факты Краснодона могли повториться и на самом деле так или иначе повторялись в сотнях советских городов и поселков, где комсомольцы, следуя за большевиками и защищая родину, совершали подвиги, не щадя своей крови. Вот почему юношество наше справедливо считает роман Фадеева книгой о себе.

Типичность действительности, которая стала в романе типичностью художественного образа, необыкновенно наглядно подтверждается, так сказать, «биографией» самого романа.

Фундаментальная переработка произведения, которое окончено и живет уже своей объективной жизнью, писателю очень трудна. Я представлял себе, что переработка «Молодой гвардии», предпринятая Фадеевым, будет почти невозможна, потому что к обычной трудности присоединилось то, что за текстом романа стоит его историческая фактичность, а факты, казалось мне, уже исчерпаны писателем, — неизбежен будет разрыв между написанным на их основе и тем, что можно было бы написать на основе чистого домысла, воображения.

Однако поразительно: факты оказались вовсе не «исчерпаны» романом, действительность дала такое обилие документов, свидетельств, что восполнение фактической канвы краснодонских событий, — но уже не в молодогвардейской их части, а именно в части «руководящей, воспитательной роли партии», — восполнение это могло быть сделано вполне органично всему роману, то есть в той же близости к действительности.

Так, в новой редакции романа была расширена и поднята на исторически верную, большую высоту роль главных героев — большевиков Филиппа Петровича Лютикова и Ивана Федоровича Проценко, руководителей подпольных организаций Краснодона.

Деятельность их была типичной для героической эпохи Отечественной войны, для коммунистов старшего поко-

ления, для «старших товарищей», прошедших великую школу Октября, как типична была самоотверженность борющихся под их руководством молодогвардейцев. Герсика жизни помогла, шла навстречу героической поэме о ней. Казавшаяся мне невозможность органичной переработки романа становилась той большой писательской работой, выполнить которую зависело от искусства и воли писателя.

Фадеев принадлежит к счастливому типу писателей, ясно сознающих, что дело искусства принадлежит народу. Сознание это служит источником вдохновения и наделяет писателя нравственной силой и мужеством, помогающими решать наиболее трудные задачи.

Мужество художника — черта, свойственная Фадееву. Он умеет отвергать то, что признает ниже своих лучших возможностей — так было с повестью «Разлив». Он умеет найти в себе энергию, оживить в себе чувство новизны труда, когда надо добиться от этого труда высшего качества. Так было с переработкой романов «Последний из удэге» и «Молодая гвардия».

Другими словами, Фадеев умеет рассматривать свои произведения критически и умеет извлечь для них самое ценное из общественной критики.

Это достоинство является следствием принципиальной позиции, характерной для Фадеева во всей его деятельности: он считает советскую общественную жизнь непреложной для советского писателя.

Такое принципиально верное отношение к писательскому призванию широко раздвинуло круг деятельности Фадеева. Признанный представитель советской писательской общественности, Фадеев становится признанным представителем советского народа в высших органах нашего государства и в международных организациях, где голос Советского Союза так необходим в интересах человечества.

В Париже, на Конгрессе в защиту мира, Фадеев сказал, что общественная совесть не позволяет советскому писателю быть в стороне от величайшего движения современности — борьбы за мир. Это убеждение — общее для всех нас, и все мы можем гордиться, что наша писательская общественная совесть имеет своим глашатаем на самой человечной и самой дорогой нам международной трибуне борьбы за мир Александра Фадеева.

Весь большой путь Фадеева — на памяти у советских писателей старшего «призыва», к которому принадлежит и он сам. И этот путь очень хорош. Он хорош тем, что и в дни больших праздников нашей литературы, когда она может радоваться своим успехам, и в трудные дни, когда она испытывает кризисы своего развития, терпит неудачи, переживает ошибки, Фадеев всем своим чувством художника находится с ней. Путь этот хорош тем, что среди нас, в нашем многонациональном содружестве писателей, в нашем объединении разнообразнейших индивидуальностей, Фадеев умеет искренне и прямо говорить о явлениях искусства, как бы сложны или как бы просты они ни были. Примером своего труда, верой своей в великое революционное значение писательского дела для народа он показывает честное отношение к призванию художника.

В этом и состоит подлинное товарищество, настоящая дружба в нашей среде. Поэтому мы не только высоко ставим Фадеева как писателя, но с уважением и любовью к нему называем его своим другом.

2

Когда тридцать лет назад появилась повесть Александра Фадеева «Разгром», и литература, и новый наш читатель сразу признали в ее авторе талант свежий и многообещающий. Фадеев выступил в этой повести писателем, отчетливо сознающим, насколько велико значение традиции русской литературной классики для воплощения в художественный образ человека социалистической эпохи, борца за народный советский строй.

Редко в каком другом писателе так тесно сплетены жизнь художника и жизнь революционера. Почти мальчиком, беззаветно бросившись в битву с врагами коммунизма, он уже двадцати лет от роду по-рабочему, всерьез взялся за перо. С того момента весь добытый в огне опыт своей борьбы, все выстраданное знание жизни он стремился перелить в хорошо зримые фигуры рабочих, партизан, юношей и девушек, которые мы знаем по его ярким книгам.

Это талант трезвый, ясный, талант думающий, рассуждающий. И вместе с тем это талант воодушевленный, приподнятый, певучий.

Юность мира — вот основная тема самых живых страниц фадеевской лирики и революционной романтики. Он был лиричен, когда писал о своих малых по возрасту, больших по чувству героях. Он был романтичен, когда мечтал о будущем своих героев, реально изображая тяжесть их жертв ради победы революции.

Трезвость и восторг — приметы писательского голоса Александра Фадеева.

Я говорю о восторге писателя, открывающего новую тему. Я помню, как — тоже около тридцати лет назад — он смело развешивал мне свой замысел дальневосточного романа, который затем, извилистыми путями, превращался в эпопею «Последний из удэге». Помню его рассказы времен бурного, по-военному наступательного, как прорыв, создания романа «Молодая гвардия», когда он пылал восхищением от удач и мужественно ломал, гнул препятствия, помехи горячей работе.

Такая самоотдача труду писателя, такая восторженная пылкость немислимы только по любви к собственному искусству — для этого нужна любовь к искусству всей литературы, любовь, которой не подделаешь, если ее нет.

Александр Фадеев был богато наделен чуткостью к искусству. Он ненасытно любил театр, музыку, живопись, любил человеческое и человеческое слово.

И я уверен — больше и нежнее всего он любил поэзию. Не столь уж часто встречаешь у прозаиков страсть к чтению стихов. Фадеев читал их именно со страстью, слушал, как музыкант слушает оркестр, ценил, как поэт ценит поэтов.

У него была редкостная память на прекрасное: он держал в ней песни, стихи, прозу, он слово в слово мог повторять целые страницы из великих писателей, философов, политиков. Он знал множество книг по содержанию, толпы героев по именам, десятки литератур по их главным представителям.

Весь этот мир его памяти не был библиотекой, из которой не берут книг, не был каталогом, затянутым паутиной. Этот мир был деятельной душой художника, живущей для своего народа.

Фадеев умел завоевывать друзей и умел быть другом. Друзья его живут во всех наших братских советских республиках, живут повсюду в зарубежных странах — в сре-

де писателей, ученых, художников, артистов. Кто помнит многолюдные международные встречи послевоенного десятилетия, тот знает эти дни и ночи, напролет отданные Александром Фадеевым вдохновенной и трудной работе по приобретению, по завоевыванию новых и новых друзей нашему великому, трудолюбивому, труженическому советскому народу. Этой заслуги Фадеева ни мы, его товарищи, ни деятели культуры всех других стран не позабудем.

Но Фадеев сумел завоевать друзей, исчисляемых не тысячами среди интеллигенции, а миллионами среди народных масс. Эти друзья — читатели его произведений, отличных, страстных, учащих борьбе за счастье всех народов. Вместе с нами друзья-читатели отдадут Александру Фадееву долг благодарности и прощания.

За трагической чертой, которая безжалостно и жутко отделила Александра Фадеева от нас, он остается в нашем сознании прежним — веселым, красивым, пышущим красками жизни, со своими незабываемыми россыпями пронзительно звонкого смеха, другом, товарищем, прекрасным талантливым писателем, певцом отважных и богатых душой советских людей.

1951—1956

НИКОЛАЙ ТИХОНОВ

Редко, очень редко складывается так судьба человека литературы, как сложилась замечательная жизнь поэта, писателя, нашего друга Николая Тихонова.

В юные годы и в молодости все мы полны мечтаний, иногда — неясных, смутных, но почти непременно исключительных по игре красок, как миражи, как северное сияние. Рост, созревание писателя всегда несут с собой упорядочение, сознательный отбор красок, необходимых художнику ради той гармонии, к которой он стремится как к известному его идеалу.

Именно сознательность или идейность, проверяемая жизненным опытом и неустанным наблюдением, вырабатывает из мечтателя зрелого художника. При этом неудержная, молодая игра красок, подчиняясь разумному строю, расцветает и становится живописью у одних, и тогда мы говорим, что судьба писателя сложилась счастливо; у других поиски строя и художественной палитры приводят к тому, что краски блекнут, увядают, и тогда мы говорим: писатель не удался.

Но кого именно называем мы в литературе счастливецем? Того, кто, вырабатывая свой индивидуальный строй, свой особый художественный мазок, свое мастерство писателя, сохраняет силу и заряд юношеских, молодых мечтаний, игру красок — свое северное сияние.

Дискуссии наши о сущности социалистического реализма, которые в значительных частностях, подробностях

будут, конечно, продолжаться, в главном давно уже дали бесспорный результат. Этот результат есть признание, что одним из коренных элементов, составляющих природу социалистического реализма, есть романтика. Подлинное произведение социалистического реализма овеяно полетом мечты — мечты о новом человеке, о новом обществе, новом человечестве. Коммунизм, реальные приметы которого художник видит в социалистической действительности, — это наши крылья, которые несут нас к мечте будущего, все больше и больше к нам близящегося.

Когда сейчас берешь в руки первые книги поэта Николая Тихонова, поражаешься — насколько они проникнуты романтикой. Все дышит в них мечтой о счастливом новом веке. Все светится, трепещет игрой буйных красок, которые зовут и зовут к новой жизни.

Ошибся ли молодой Тихонов в своих юношеских мечтаниях? Не только не ошибся, но его вера, его уверенность в будущем человечества подтвердились всем развитием прошедших десятилетий, всем хитросплетением событий, всей историей нашей современности. И удивительно, необычайно, почти сказочно то, что мечты Николая Тихонова подтвердили также правоту его личных, заветных надежд, и потому писательская судьба его — не боюсь такого слова — сверхсчастлива.

Я назвал бы Николая Тихонова поэтом-путешественником — путешественником по землям и (что много важнее) по истории народов мира. Кто из любящих поэзию не помнит его захватывающую по драматизму поэму «Сами». Всего небольшой ряд строф нужен был поэту, чтобы нас пронизало горе Индии, чтобы мы увидели историю великого народа и глубоко задумались о его судьбе.

Тихонов тогда мог лишь мечтать о походах в далекие миры, к народам, душа которых его звала, как певца. Живя в Ленинграде и чувствуя жаркое соседство своих любимых сограждан, он в то же время совершал в быстрейшей фантазии восхождение на пики Памира, плывал по водам Ганга, блуждал в джунглях, носился по прериям — да где только реальный Тихонов не встретился с воображаемым Тихоновым, — какие атласы, карты, книги не изучил он в ночной тиши своего ленинградского рабочего уединения.

И вот — о, чудо! — шла, бежала, мчалась жизнь, и шаг за шагом с нею, не отставая от нее, Николай Тихонов пре-

творит сказку своих мечтаний в сказку действительности. Он был, наверное, везде, где раньше побывала его фантазия. Но, несомненно, он уже побывал там, куда стремился больше всего, со страстью неутомимого своего темперамента, с энергией и радостью своего сердца, одержимого любовью к человеку Востока. В сотнях его памятных книжек — тысячи названий, имен, дат и фактов истории Дальнего и Ближнего Востока, тихоокеанских островов, земель, по праву носящих имя колыбели человеческой культуры.

Человек современности стоит в центре внимания Николая Тихонова. Он не географ только, не этнограф, не естествоиспытатель, не социолог. Он все это вместе, но он поэт человека прежде и выше всего. Его стихи и проза столь многообразны потому, что бесконечно многообразен человек. И природа, государства, религии, материальная культура и само общество ценны ему прежде всего потому, что неизмеримо ценен человек, воистину достойный прекрасной песни.

Николай Тихонов — большой мастер стиха и прозы, поэт по всей своей природе. Досталось ли ему достигнутое им без борьбы? Конечно, нет. Борьба в высокой степени органична ему. Он показал себя борцом, когда искал свою форму в поэзии, свой язык, свою поступь. Он оставался и останется борцом за советскую литературу, как передовую литературу социализма, — останется навсегда.

Почему я говорю о поэте Николае Тихонове как о счастливейшей писательской судьбе? Потому что он делал и делает всегда то, что свойственно его таланту и скреплено его мировоззрением.

Его отношение к советской литературе присуще его взглядам на роль поэта в современности. Он знает по огромному своему опыту, что советская литература — это школа писателя, утверждающего свое право и свою обязанность быть с народом и в народе, в счастье и в беде, в мир и в войну. Служение народу и любовь к нему, составляющие высшее качество советской литературы, — это есть то, чему с полнотой отвечает Николай Тихонов, известный своим беззаветным патриотизмом.

И школа советской литературы, как новая школа общечеловечности, в которой учился и которую одновременно сам строил, вместе со своими современниками, Николай Тихонов, — эта школа не могла не привести его к боль-

шому труду жизни: к участию в советском и всемирном движении борцов за мир. Во главе нашего Советского комитета защиты мира Николай Тихонов находится с тем же заслуженным и почетным правом, с каким стоит в первом славном ряду советских писателей.

Нам доставляет истинную отраду приветствовать нашего дорогого товарища и друга Николая Семеновича в этот счастливый день вручения ему Международной Ленинской премии мира и пожелать ему на многие лета сохранить молодость души, его поэтическую мечту и всю силу его отважного, умного сердца!

1958

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ

Эренбург — товарищ наших трудов и дней, художник-современник, выдающийся советский публицист и общественный деятель, посвятивший всю страсть своего литературного таланта и темперамента боевому делу сотрудничества народов в защиту мира. Писательский путь его глубоко своеобразен и красочен.

Как сверстник Ильи Эренбурга, я могу считать, что мировая история заставила его задуматься примерно еще во времена англо-бурской кампании, что он помнит живые русские впечатления о так называемом «боксерском» восстании в Китае, что без слишком усердного заглядывания в справочники он мог бы писать роман из эпохи Ляояна, Мукдена, Порт-Артура, Цусимы.

Что же говорить о первой мировой войне? К этому сроку Эренбург обладал практическим знанием революционной работы, познакомился с знаменитой киевской тюрьмой — Лукьяновкой, попробовал несладкий хлеб политического эмигранта, давно уже писал стихи.

Первая мировая война, думаю я, тягостнее всех потрясений наложила черную свою печать на сознание и на сердце художника. Именно поколение двадцати — двадцатипятилетних содрогнулось тогда душой, пережив разгром и унижение самых человечных, самых чистых надежд юности. Свидетели кровавого неистовства хищников из-за дележа мира, свидетели бесчисленных и бессмысленных смертей одних своих товарищей, разложения и упадка других, молодые люди военного четырехлетия

во множестве махнули на себя рукой, как на «погибшее поколение». Что они погибли, их на все лады уверяли те, кто их погубил, уверяли не без корысти для себя, потому что дорога спасения была одна — это дорога в революцию, а оружие революции и было направлено против виновников гибели молодого поколения в мировой войне.

Трагедия войны сказалась на многих писателях, приходивших тогда в литературу. Все роды отчаяния посетили в ту пору совесть поэтов. Иногда это было презрение к недавним богам и святыням — без разбору, иногда страх за будущее, иногда бунт против всего на свете.

Эренбург, начиная с молодых лет, был человеком огромного и все время растущего запаса наблюдений. Широта их перенасыщала воображение, воспаляла его, и если бы Эренбург не работал непрерывно, как он блестяще умеет работать, мне кажется, наблюдения изнурили бы его, подобно излишку сахара, изнуряющему организм.

Наблюдения велись Эренбургом и непосредственно в гуще жизни, в кругу простых и непростых людей, и сквозь призму той среды, которую я назвал бы атмосферой Эренбурга, — сквозь разноречия литератур, печати, всех видов искусств, всех видов и подвидов политики.

Откуда пришел тот Эренбург, которого мы слышим, видим, чувствуем сегодня?

В искусстве, в литературе, как в жизни, ничто не может зародиться самопроизвольно — все растет из своей почвы, из своего корня. Если меня удивляет какое-нибудь полотно живописца, я хочу знать, что было сделано мастером раньше, как он учился, как он писал, прежде чем создал удивительное полотно. И если я сегодня не могу оторваться от иных страниц Эренбурга, я спрашиваю себя: из каких зерен выросло его искусство?

Эренбург в ранний период советской литературы, когда многие ее плоды были еще в завязи, необыкновенно быстро отдавал читателю разнообразие накопленных мыслей и чувств и еще быстрее делал новые накопления. В какие-нибудь три-четыре года он выступил по меньшей мере с шестью большими книгами, из которых четыре первых его романа вызвали на редкость обширную, на редкость страстную критическую литературу. Романы были остросовременны, и критика с особенной чувствительностью отзывалась на эту остроту, на то, какой же именно представляет себе Эренбург современность.

Первые книги его уже были в библиотеках, когда в советской литературе вышел большой роман, ставивший во главу повествования художественное изображение нового героя современности, — это был «Чапаев» Дмитрия Фурманова. Читатель еще не знал «Железного потока» Серафимовича, а от «Разгрома» Фадеева нашу литературу отделяла чуть ли не целая эпоха.

Фурманов дал критике первую твердую опору в ее требованиях к писателям показать героя нового времени — опору искомого и должного в советской литературе. При всем иногда даже восторженном отношении к талантливым романам, повестям того времени — к первой книге «Хождения по мукам» А. Толстого, «Партизанам» и «Бронепоезду» Вс. Иванова, «Падению Даира» А. Малышкина — критика в один голос говорила об их общей уязвимости в изображении положительного героя.

Мы знаем, борьба за создание такого героя продолжается и сейчас, она будет продолжаться всегда. Меняется, растет герой действительности — меняется его образ в искусстве, и само искусство, силою вдохновения своего, ищет высший образ, стремясь увлечь за ним в будущее героя настоящего.

Но в начале двадцатых годов только немногие писатели вплотную брались за решение этой задачи. Едва ли не большинству представлялось, что с ней можно поспешить, пока жизнь не создаст кристально сложившуюся форму современного героя. Такого решения задачи, как герои Фурманова, кроме этого писателя, тогда еще никто не дал. Распространено было убеждение, что в *развивающемся* новом сознании еще не содержится будущий *тип* нового сознания. Я лично, например, тоже был убежден, что, пока материал зыблется, художник не способен прочно его схватить, что материал будет утекать из руки, как сухой песок, тем больше, чем сильнее сжимаешь кулак. Критика почти единодушно восставала против такого взгляда.

«Где герой современности?» — вопрос этот все резче ставился перед писателями. Он и был главным вопросом среди десятков других, которыми критика буквально осаждала Эренбурга.

Вряд ли другой писатель получил тогда в критической литературе такое число эпитетов, как Эренбург. Ни одна особенность его письма не была обойдена в критике ка-

ким-нибудь «измом», — тут, во главе с индивидуализмом, находились эстетизм, скептицизм, пессимизм, нигилизм.

Содержались ли такие особенности в письме Эренбурга? Да, некоторые из них действительно содержались, это правда.

Я думаю, главная особенность тогдашней прозы Эренбурга — ее скепсис, — во-первых, вытекала из несомненного сатирического характера его таланта, во-вторых, порождалась тем основным адресом, по которому прежде всего посылал удар своей сатиры писатель: он разоблачал буржуазию, сколоченный ею мир капитализма, он обрекал этот мир на гибель, он видел агонизирующий Запад. Откуда, казалось, взяться тут оптимизму?

Мне хочется забежать вперед и сказать, что здесь вижу я ценнейшую черту писательского кредо Эренбурга: он никогда с молодых лет не обольщался сам и не обольщал читателя возможностью выздоровления капитализма, он знал твердо, что капитализму уготован конец в огне революции. Он говорил тогда и говорит теперь буржуазии: ты при смерти, убирайся с подмостков, твоим румянам мир давно не верит!

Скепсис Эренбурга относительно угасающего общества распространялся в первых его книгах как бы целиком на все произведение, на всю его тональность, и этому способствовала другая особенность таланта: ирония. Она звучит у Эренбурга редко как смех, за ней скрывается вызов, она бичует не менее сатиры либо словно нечаянно подсказывает авторское толкование предмета, которого коснулась. В одной из повестей «Тринадцати трубок» Эренбург иронизирует и над самим собой, говоря об «эпохе величайших иллюзий... когда люди принимали... капустные листья за табак, а книги Эренбурга за изящную литературу». На первый взгляд это была только писательская улыбка. На самом деле Эренбург всерьез отказывался, чтобы его прозу считали «изящной литературой» в усвоенном по школьному Саводнику понятии. За иронией тут целая программа, потому что Эренбург трудился над созданием новой прозы — прозы негодования и, я бы сказал, оперативной беспощадности к лицемерию и лжи. Мы знаем, как много теперь он успел в этом направлении.

И когда я думаю о зернах, из которых вырос нынешний Эренбург, я прихожу к уверенности, что плодотворным зерном мастерства Эренбурга было издавшее его отрица-

ние за буржуазией права на господство как в материальном, так и в духовном мире.

Помните ли вы мистера Куля из первого нашумевшего романа Эренбурга? Мистер Куль приказал штамповать на орудийных снарядах, изготовлявшихся его заводами, изображение оливковой ветви мира. Мистер Куль процветает и поныне, спустя тридцать лет после выхода романа Эренбурга. Он только что послал размещать за океаном свой товар хотя бы среди обанкротившихся покупателей, и какой-нибудь его коммивояжер ездит по Западной Европе, а какой-нибудь — по Азии. Снаряды мистера Куля, с оливковой ветвью мира, рвутся сейчас над Кореей.

Сколько раз, и как искусно, на протяжении этих тридцати лет Эренбург анатомировал мистеров Кулей перед читателем. В удивительной работе сатирика перо делается от времени как будто только злее, и политиканы, спекулянты, подстрекатели массовых убийств испили немало яда, изготовленного остроумием и гневом Эренбурга.

Памфлеты его вырастают, при всей конкретности, в обобщение: он судит одного противника, а кажется — под судом целый вражеский стан. И противники прячутся — в этом нет ни капли преувеличения: зачем бы иначе закрывать государственные границы перед Эренбургом? Ведь это уже смешно. «Караул! К нам едет Эренбург!» — кричат то английские, то французские, то швейцарские блюстители буржуазных нравов. Увы, может сказать Эренбург, от презрения и насмешки никогда еще не спасала пограничная стража.

Что значит — закрыть перед писателем какую-нибудь границу?

Помните ли вы сцены, сопровождавшие смертную казнь коммуниста Андрея Лобова (кстати, одного из первых «положительных» героев Эренбурга)? Приговоренный парижским судом, Лобов прошел все процедуры ханжеской французской юстиции, которым она подвергает свою жертву. Последний туалет приговоренного, парикмахер перед казнью, аббат с Евангелием в шагреновом переплете, «главный мастер города Парижа» палач Франсуа Бошан, виртуоз «железной вдовы» — гильотины. Чрезвычайно сильная сатирическая картина, — разве она написана Эренбургом потому, что ему не была закрыта «граница» к лицемерию этих издевательских процедур? А если бы «границу» закрыли? Разве тогда Эренбург на-

писал бы сладкую оду в честь этой отталкивающей мерзости?

Сатирик, обличитель рос в Эренбурге с последовательной силой. Талант отрицающий, он обратился в положительную ценность, в талант, направленный против зед и несчастий капиталистического мира.

Но было также другое зерно в этом таланте, проросшее сквозь трудную почву, давшее спервоначалу побегу неровные, неуверенные.

Как я понимаю, особенно привлекали читателей в прозе Эренбурга его обобщения, его желание понять и представить весь человеческий мир, дойти по звеньям цепи от человека к людям. Он — писатель философского склада. Без суждений и выводов писать роман ему было бы, вероятно, скучно. Поэтому отчасти такое место занимает в его прозе публицистика.

Вопросы, варьированно переходившие из романа в роман Эренбурга, касались больше всего проблемы гармонии человеческого общества. Возможна ли эта гармония?

На самых первых порах вопрос решался, в сущности, отрицательно. Если бы ранний Эренбург судил о человечестве в отвлеченных формах, он должен был бы примкнуть к философам-пессимистам. Но он — художник, и тень медленно уходит со страниц его произведений, от одной книги к другой укорачивается, как при восходе солнца.

Идейно это связывалось с признанием жизненности революционера, созидательной мощи революции. В плане литературном это было решением задачи положительного героя. И там и тут дело шло об убеждениях, о вере, об искусстве.

Что революционный герой существовал и что он был истинным героем, Эренбург знал очень хорошо и восхищался чистотой помыслов и героизмом революционеров. Это прорывалось во всех его книгах, даже наиболее скептических.

Что безобразие общественной жизни при капитализме не может вечно продолжаться, Эренбург был тоже глубоко убежден. Этому убеждению отдавалось во всех книгах столько доказательств — и логических и образных. Старый мир приговорен. Революция сметет его с лица земли.

Но что же сулит человечеству будущее? Достижима ли гармония в результате победы революции? Какой мир создает человеку победитель?

Счастье существует несомненно, хотя бы просто потому, что человек его испытывает. Счастья на свете ничтожно мало — оно отнято уродливо устроенным преступным обществом, его не хватает, и потому так трудно дышать.

Но как понимается будущее счастье и не утратится ли оно в новом мире вообще?

По природному характеру своему Эренбург — человек неутомимых поисков. Примириться на том, что на землю пала вечная тьма, он не может. Тьма угнетает его, но не убивает. Рассеять ее — потребность. Нет ли все же просвета? Может быть, в богатой области чистого чувства? Существуют же любовь, сострадание, нежность?

Из «Тринадцати трубок» необыкновенно популярна была новелла «Трубка коммунара» — короткий приговор французской буржуазии. Маленький Поль Ру, пускавший на разбитой баррикаде мыльные пузыри из глиняной трубки, попадает в плен к версальцу-офицеру, возлюбленная которого убивает мальчика.

И здесь, как всюду, слышим мы сильнее всего гнев и ненависть писателя к преступлению, к палачам жизни. Но и другое, страстное, нежное чувство звучит в повести — любовь к ребенку. Чаще и чаще появляются в книгах Эренбурга лирические сцены, все настойчивее он спорит с кажущейся безвыходностью жизни, и человеческое чувство зовет он себе в союзники.

Есть какая-то переключка судьбы маленького коммунара Поля Ру с судьбой киевской девочки, идущей со своей куклой в толпе обреченных на расстрел в Бабьем Яру в романе «Буря». Что это? Ведь это обращение художника к читательскому чувству любви и, значит, — вера художника в благородство человека. Такая вера уже перечеркивает накрест пессимизм, а такую веру Эренбург проявил, например, в известных статьях в годы Великой Отечественной войны очень сильно, и она была глубоко принята читателями-бойцами.

Конечно, одной лирической веры в живительное могущество любви было слишком мало, чтобы ответить на вопрос — построит ли революция мир нового счастья?

Для Эренбурга периодом решающего значения стали тридцатые годы. События достигли в это десятилетие трагического напряжения. Дальше нельзя было жить с неразрешенными сомнениями.

Романы Эренбурга начала тридцатых годов — это его, может быть, самый прямой и активный поход в жизнь за необходимым писателю решением. Советский человек развернул тогда уже сплоченный фронт миллионов строителей социализма. Слово «пятилетка», как символ нового мира, облетело всю землю. На своей родине этот символ был реальностью победоносного труда.

Эренбург увидел, что величие духа, поднимающее революционера на баррикаду, вдохновляет его и в творческом строительстве; что есть уже на свете страна, где счастье разумно, беззаветно строится для всех, а — больше того — что строится именно счастье во всей той живой прелести, с большими и маленькими радостями, которые писатель всегда считал великим благом земли.

На смену разрушенному революцией безобразию приходила жизнь, за которой виделся путь к достойному, гармоническому человеку в достойном, гармоническом обществе. И если еще трудно и сложно было воплотить в образ уловленное биение нового сердца, то мысль уже сделала вывод, которого долго искала: да, революция — это созидание.

На Всесоюзном съезде советских писателей Эренбург сделал в своей речи признания, подтверждающие глубокое значение для него советской действительности первых пятилеток. Он говорил: «На нашу долю выпала редкая задача показать людей, которые еще никогда не были показаны. Этого ждут от нас миллионы строителей нашей страны. Этого ждут от нас и другие миллионы — по ту сторону рубежа...» И дальше: «Наш новый человек куда богаче, тоньше, сложнее, нежели его тень на страницах книг». И еще: «Одно для меня бесспорно: я — рядовой советский писатель. Это — моя радость, это — моя гордость». И наконец: «Мы не просто пишем книги, мы книгами меняем жизнь, и это необычайно увеличивает нашу ответственность».

Так в бурлящем котле народной жизни отыскан был ответ на философский вопрос о возможности гармонии, занимавший центральное место в первых книгах Эренбурга, и так в дальнейших книгах на центральное место вышел вопрос борьбы советского общества за социализм, против мировой реакции.

Сатира не исчезает из писательского арсенала, но все упорнее ищет Эренбург человека, заслуживающего

внимания художника как пример, ибо «менять жизнь книгой» — значит показывать пример, которому можно и должно следовать.

Я не провожу непереходимой грани между основными жанрами Эренбурга — романом, статьей, памфлетом. В них одна душа, у них общее дыхание. Это редчайший писатель, у которого голос звучит со жгучей силой призыва и в книге и в газете. Для Эренбурга нет низкого и высокого жанра. Его жанр — слово-действие.

На фронтах героической республиканской Испании, на международных съездах в защиту культуры от фашизма тридцатых годов звенит и зовет к действию страстное слово Эренбурга, и страстный новый герой, отвоевывая себе у врагов место в жизни, все больше теснит врага и в книгах Эренбурга.

У нас на свежей памяти Эренбург эпохи второй мировой войны.

Роман «Падение Парижа» — это роман о друге. Вся давняя непреходящая привязанность к Франции великого боевого народа, вся любовь к нему, кажется, излились в книге о трагедии Парижа. И тут же вся ненависть к Франции предателей, обжор, мелких себялюбцев проклокотала по страницам романа.

Можно сказать без ошибки, что «Падение Парижа» — первый роман, в котором Эренбург отдал так много чувства и размышлений народным героям. О, разумеется, сатира здесь тоже поднята на высоту едва ли не полного слияния с реализмом — в изображении французских фашистов, раскрывших ворота прекрасной страны бронированным полчищам Гитлера. Но герои Народного фронта, герои Гавра, Тура и Марселя, честные солдаты своей родины, будущие самоотверженные бойцы Сопротивления — они живут в книге полнокровно, стремясь найти и отстаивать свою правду, ошибаясь, поправляя ошибки, но никогда не изменяя своей, народной Франции.

Как часто в этом романе о Париже слышим мы имя — Советский Союз. Кровно родное нам, оно все больше влечет к себе мыслящих людей далеко за нашими рубежами. И мы знаем, что герой романа Клод — это герой французской народной жизни, знаем, что он действительно написал на стене какого-то дома в пленном Париже: «Гитлер начал. Сталин кончит!»

Европа в «Падении Парижа» для Эренбурга уже не

«вообще» Европа, какой нередко вставала она перед нами в первых его романах. Нет, он уже давно познал две Европы, познал два мира, но одно истинное человечество, одно, потому что другой, позорный мир реакции не заслужил имени — человечество.

Когда гитлеровская Германия напала на нашу родину, 22 июня 1941 года в статье «В первый день» Эренбург написал: «Наша священная война, война, которую нам навязали захватчики, станет освободительной войной поработенной Европы».

Он думал, конечно, не о Европе «вообще», не о понятии, территориально включающем в себя персонажи, которые продают за лакомые кончики спаржи свою родину то европейскому, то американскому фашизму. Он думал именно о народной Европе, которая боролась с Гитлером за свое освобождение.

Эта народная Европа победой Советского Союза действительно была освобождена либо умножила возможности своей борьбы за свободу.

Большой, нелегкий, но искренний, честный и славный путь прошел Эренбург. Честным и славным путем он идет сейчас. Его сомнения, скепсис, порожденные трагедией первой мировой войны, опасения, что гармония недостижима, — все это осталось позади. Ушли многие темы, многие мысли, которым Эренбург сейчас сам, вероятно, улыбнется.

Но из здоровых зерен, найденных в первых воодушевленных поисках правды, среди новых условий жизни советского народа выросли большие, стройные деревья, и кроны их ветвятся обильно.

По одному листу мы узнаем дерево. По клочку газеты, по нечаянно открытой странице книги читатель сразу угадывает — это Эренбург.

Страсть его речи слышна в любой строке. И звук строки несется далеко по советской земле и по землям многих народов. Недаром Эренбурга так единодушно приветствуют на международных встречах, как друга, как испытанного солдата на фронте противников войны, как художника, книги которого отвечают главному требованию к прозе: в них много мыслей, и мысли эти — о счастье и мире народов.

ВЯЧЕСЛАВ ШИШКОВ

1

Уже давно сказано, что у каждой книги своя судьба.

У каждого писателя тоже своя судьба. Иная литературная биография начинается со школьной скамьи, и к сорока годам литератор оставляет лучшее, на что он способен, позади.

Вячеслав Яковлевич Шишков в сорок лет только вступил на литературную дорогу, и у него все было впереди.

Его жизненный опыт накапливался среди народа, и вместе с народом, с сибирским рабочим людом, нес он суровый, но, может быть, самый возвышенный труд — изыскателя новых путей, проходчика по неизведанным местностям.

И вот из жизненной школы он вынес понимание ее суровости и ее поэтичности. В первой же своей книге — «Тайга», — в книге, которую можно назвать романом-картиной, зрело, как человек богатого познания, и свежо, как юноша, только что овладевший волнующим его делом, Шишков раскрывает и суровость жизни, и ее поэтичность. Сразу же в этой книге-картине он становится тем, чем был в глубине писательской своей природы, — изобразителем народных нравов, живописцем родной страны.

Характер его биографии predetermined собою его литературное направление.

Как Мельников-Печерский или Мамин-Сибиряк, уходя в недра людские, воссоздавали сердце русского народа в красочных бытовых эпопеях, так и Шишков, следуя этим путем оригинального русского писателя — исследователя народной жизни, воссоздал в своих книгах нравы и быт самых разнообразных национальных наших характеров.

Даже краткий очерк труда Вячеслава Шишкова потребовал бы много времени. Но перед лицом такой потери, которую мы несем, и перед лицом писательского общества нельзя не сказать о главных вехах совершенно особого литературного тракта, который был изведен и продолжен мудрым проходчиком.

Шишков сейчас же после Октября опять пошел в народ, как он ходил в народ задолго до своей «Тайги». Принес он в путевой котомке много такого, что затем питало его фантазию на протяжении лет. Нравы, язык, общественный уклад — все было потрясено революцией, и, кажется, из-под самой коры земной неудержно пошел к новой жизни русский человек.

Шишков дал картины этого могучего перерождения, как может дать истинный бытовик, — в зарисовках прямых, метких, в наготе правды.

Он написал «Ватагу» с той безудержной широтой кисти, которая соответствует безудержности событий, ею изображенных: это сибирский народ в лютой борьбе за свое счастье. Он написал «Пейпус-озеро» — книгу о гражданской войне в исконных наших псковских землях.

И вдруг он обернулся к читателю как бы совершенно неизвестным, обворожительным лицом: одну за другой он стал выпускать книги юмора. Народ, живший необычайно сурово и тяжело, боровшийся за свою правду беспощадно и до последней капли крови, — этот народ хитро улыбался, смеялся, хохотал и так тонко подмечал все достойное смеха, что жизнь вставала перед глазами читателя сияюще-полной и ободряющей душу.

Так шло у Шишкова изучение быта, так он совершенствовал свою руку в лепке бытовых образов, так готовил он свой переход к огромному историко-бытовому роману «Угрюм-река».

В этой книге Шишков проявил все стороны большого русского бытописателя, и когда наш читатель захочет

заглянуть в глубины глубин истории Сибири, он не сможет обойтись без Вячеслава Шишкова, так же как не обойдется без Андрея Печерского, изучая историю Поволжья, или без Брет Гарта, знакомясь с развитием Калифорнии.

Наконец, Шишков перенес свое возросшее искусство в область исторического романа и взялся за обобщенный образ русского героического характера — за Емельяна Пугачева.

И тут Шишков остается верен своему дарованию и своему глазу: ведя внимательную летопись народной революции, он возрождает перед нами быт и нравы екатерининского века. Тут в полном объеме мы видим, что дали писателю его «Ватага», его «Шутейные рассказы», его «Угрюм-река»: от занимательности сюжета до юмора, до сатиры, до причудливости языка и понимания человека в его страсти и в его мечте о лучшей доле — все сочеталось в этой огромной книге.

Рукопись «Пугачева» лежит развернутая на столе, от которого Вячеслав Шишков только что оторвался. Два-три письма — ответы читателям, еще не отправленные, — лежат рядом. Жизнь оборвалась так, как обрывается с дерева лист — внезапно, легко и невозвратно.

И мы, живые листья, с которыми он рос рядом и питался от того же дерева, что и мы, — от великого дерева русской народной жизни, — мы видим его все таким же красивым, каким он нам всегда казался.

Это был человек любви, человек сердца, человек нежной души. Вряд ли у другого нашего современника-писателя найдется столько преданных друзей, сколько оставил сейчас на земле Вячеслав Яковлевич Шишков. Поистине он дал нам много счастья и не позабыл дать счастья благодарных о себе воспоминаний. Это был Человек.

На своей груди Шишков уносит не только ордена за заслуги в писательском труде. Он уносит еще зеленую ленту медали «За оборону Ленинграда». Он отдал Ленинграду четверть века жизни, и он пребывал его верным сыном в самый тяжкий час испытаний, когда враг бил в ворота великого города стальными чудовищами насилия. Он сделал в этот час все, что может сделать писатель и гражданин.

Поэтому на его груди уйдут с ним не только вещественные символы признанных заслуг,

С ним уйдет и наша вечная к нему любовь. И мы скажем ему то слово, которое русский народ испокон века говорит своим верным сынам, прощаясь с ними навсегда: да будет тебе земля пухом, родной Вячеслав Яковлевич.

2

Когда Шишков выступил с первой своей большой вещью (у него были первоначально рассказы) — с «Тайгой», он явился перед читателями сложившимся работником русской культуры и притом природно одаренным художником. Поэзия жизни, почерпнутая на новой земле, отразилась в этой замечательной повести, и М. Горький приветствовал ее появление.

Как национальный писатель Шишков отмечен чертами редко повторяемыми — в нем отразился весь строй русского характера. Труд был его главным орудием, мысль богата, талант самобытен. Вот те источники, из которых он черпал разнообразие красок, как бы прорывающихся сквозь сибирские ландшафты, всегда стоявшие в его памяти.

Его биография исследователя природы определила собой и основную примету его творчества. Он стал исследователем народной жизни. Быт, нравы, типы народа, его ум, сила, особенно необычайная сила во всех областях знания или деятельности — вот что влекло Шихкова в русском герое.

Широта сердца — как замечательно он отразил это в лучших образах, таких, например, как в романе «Угрюм-река», а впоследствии в историческом повествовании «Емельян Пугачев»! Какие страсти, какая мощь, какие могучие залежи способностей — как все это зазвучало в его произведениях! Вместе с тем другие черты характера: умение посмеяться, общительность, жизнелюбие — они не остались не замеченными Шишковым в русском человеке. В вещах, посвященных гражданской войне, в «Ватаге», в «Пейпус-озере» Шишков как бы подготавливался к работе над народным эпосом.

Как исторический писатель Шишков очень ярок и оригинален. Роман «Угрюм-река» писался им на протяжении долгих лет. Художник много сил отдал этой эпопее и создал своеобразную историю нашей восточной, зауральской

промышленности, поставив в центре, может быть, один из самых полнокровных типов русского предпринимателя кулацкого склада — Прохора.

Придя к главной своей вещи — произведению, которое оставило хорошо памятный след в развитии советского исторического романа, — к «Пугачеву», Шишков был уже во всеоружии умения, во всеоружии большого художника.

В этой эпопее поражает труд писателя-исследователя. Когда вышло собрание сочинений, подготовленное после смерти Шишкова, мне пришлось сравнивать материалы, которые я изучал для других целей, с тем, что было сделано Шишковым в научных разысканиях для изображения отдельных эпизодов, например саратовского эпизода пугачевского восстания. Я поразился, насколько он был исторически точен в этом небольшом и, в сущности, не столь ответственном эпизоде для целого романа. Писатель прекрасно знал топографически, календарно все обстоятельства пугачевских событий в Саратове, знал тогдашний быт города, его социальный состав, его фольклор и колорит.

Прекрасные качества личности Шишкова удивительно гармонировали с целями, поставленными им себе, с целями гуманистического художника, создавая обаятельный образ русского писателя, по всему духу очень близкого, понятного советскому времени, с необычайно чутким, действительно социалистическим отношением к человеку, к обществу, родине, миру.

Его патриотические черты были в нем всегда очень глубоки — и в период, когда нашей стране как будто не было угрозы со стороны врагов, и в тяжелую годину, когда враги на нас ополчились и насели стеной, Шишков носил в своем сердце непотухающий жар любви к родине.

Я всегда считал Вячеслава Яковлевича человеком редко добрым. Такого расположения к товарищам, такой любви к друзьям нельзя позабыть. Но нельзя также позабыть его строгой прямоты, с которой он говорил правду в глаза своему товарищу, другу, если они заслуживали осуждения. Он был неколебим душою настолько же, насколько ясен и чист.

МИХАИЛ ЗОЩЕНКО

У серапионов был в ходу рефрен, неизбежно повторявшийся под веселую руку, прибаутка, смысл которой был так же ясен для нас, как туманен для окружающих. В самый неожиданный момент, после сурового обсуждения нового рассказа или теоретического спора, вдруг предостерегающе сухо раздавался чей-нибудь голос: «Зощенко обиделся». И сразу общий хохот. Иной раз наоборот — все веселятся, острят, потом наступает пауза усталости, как вдруг опять в тишине слышится протокольная констатация: «Зощенко обиделся». И снова поднимается веселый смех.

Сам Зощенко при этом усмехался своей замедленной, изящной, пренебрежительной улыбкой, будто говоря: а ведь правда, возьму да и обижусь.

Этот человек был первым из всей молодой литературы, который, по виду без малейшего усилия, как в сказке, получил признание в литературной среде и в совершенно необозримой читательской массе. Он действительно проснулся в одно прекрасное утро знаменитым, с первых своих шагов почувствовав все неудобство популярности.

Неудобство это состояло не только в том, что на парходах и курортах стали попадаться авантюристы, выдававшие себя за писателя Зощенко; что надо было прятаться от притких устроителей развлекательных

концертов и гастрольных турне; что появились подражатели в газетах и журналах, снимавшие с Зоценко то, что способен снять плагиатор, — одежду. Нет, неудобство и даже тяжесть положения заключались в том, что талант Зоценко вызвал самое разностороннее и трагикомическое непонимание.

Раньше всего Зоценко нашел признание на наших субботах с вещами, довольно отдаленными от тех, которые пришлись по вкусу читателям юмористических журналов. Мы были покорены необыкновенным даром писателя сочетать в тонко построенном рассказе иронию с правдой чувства. Еще не вполне угадывая его самобытность, находясь в постоянной атмосфере литературных поисков, мы сравнивали Зоценко со всеми возможными его предшественниками, по сходству и по противоположности, и эти сравнения и давали ему повод обижаться на своих друзей, иногда очень серьезно. Самобытность его никогда нами не подвергалась сомнению, но мы не могли заранее определить ее меру, тем более что тогда говорилось о серапионах как о явлении традиционном. Автор умнейших и глубоко исторических статей о Петербурге начала двадцатых годов — Мариэтта Шагинян, друг и участник наших суббот, в своем «Литературном дневнике» прямо писала, что серапионы «возрождают исконную русскую классическую повесть».

«Возрождал» ее и Зоценко. А так как рассказы и повести его становились все разностороннее, то аналогии между ними и образцами соответствующего жанра в прошлом заводили нас во все углы XIX века. Между тем Зоценко пришел в литературу как никто более со своим голосом, своим героем, своей темой, каждой строкой уверенно заявляя: вот так надо писать, и только так я буду писать, не иначе!

Однажды, возвращаясь в трамвае из Лесного, после литературного вечера в Политехническом институте, где студенты устроили Зоценко овации, к которым он еще не успел привыкнуть, я говорил с ним о его искусстве. Он тогда начал выступать в журналистике с фельетонами, написанными на темы газетных хроник или читательских писем. Я сказал, что его работа может привести к созданию типов не меньше общепонятных, чем горбуновские. И я тут же оговорился, что неумирающий генерал Дитятин делает Ивана Горбунова из мемуарного персонажа

историко-литературным явлением. Но никакие оговорки уже не могли меня спасти: слово вылетело, я пропал.

— Да? — спросил меня Зоценко чрезвычайно деликатно, но почти не открывая рта.

Больше тогда ничего не произошло.

Насыщеннее, богаче становились наши отношения с годами, и уже давно очевидной сделалась плодотворность наших молодых споров, когда по какому-то случайному поводу Зоценко припомнил мне разговор в трамвае.

— А помнишь, — внезапно сказал он, отодвигаясь, чтобы лучше видеть мое лицо, — помнишь, как ты меня сравнил с Горбуновым?..

Он сказал эти слова так, чтобы никто, кроме меня, не слышал, с усилием скрывая напряжение и с похолодевшим взглядом тяжелых, медленных и темных своих глаз. Я увидел, что неожиданностью вопроса он хочет смутить меня и смущением наказать за ошибку, какую я посмел сделать хотя бы и столько лет назад.

«Зоценко обиделся», — засмеялись бы на серапионовской субботе. Да, на нас он, во всяком случае, имел бы основание обидеться, потому что мы ближе всех знали его работу и не вправе были толковать о ней верхоглядно.

Горький, ожидавший в Сорренто книги Зоценко «с трепетным нетерпением», писал мне по поводу одной из его повестей:

«Если последний остановится на избранном им языке рассказа, углубит его и расширит — наверное можно сказать, что он создаст вещи оригинальнейшие. Люди, которые сравнивают его с Лесковым, — ошибаются, на мой взгляд Зоценко заряжен иначе, да и весь он — иной. Очень хорош».

С Лесковым сравнивала Зоценко та критика, которая была наиболее чувствительна к жизни слова и, стало быть, к стилю, чем к иным сторонам литературы. Такое «формальное» сравнение было одобрительно, хотя и одностороннее, а критика, пытавшаяся говорить о самом существе произведений Зоценко, о том, чем именно он «заряжен», одобряла его скупой, бранила щедро.

Все смеялись над книгами Зоценко, но все считали необходимым выразить по его адресу свое неудовольствие.

Публика любила его за то, что он смешил, принимала его за отчаянного весельчака и обижалась, если обнаруживала в веселых книгах невеселые темы. Нет, говорил

читатель, не надо ему братья не за свое дело, он — юморист. Это, в сущности, означало: не надо рассуждать, я хочу смеяться. Желание уважительное. Но Зощенко мало считался с ним.

Критики, со временем распознав в нем сатирика, все внимание устремили на то, чего им не хотелось бы видеть в его сатире. Одни решили, что сарказм Зощенко бичует пережитки прошлого — мещанство, унаследованное революцией от былого и еще не искорененное ею. По их мнению, Зощенко преувеличивал наличие этих пережитков в нашем быту и потому не стоило тратить силы на борьбу с мельницами.

Другие находили, что у сатиры Зощенко нет цели, потому что осмеиваемый герой не существует — ему просто нет места в новом обществе, лишенном уродств и безобразий, которыми хочет наделить действительность писатель.

Третьи шли дальше, говоря, что сам Зощенко и есть обыватель, от имени которого он ведет свои сказы, что он глядит на мир глазами мещанства, что он филистер.

Я полагаю, если возможен спор, существует ли объект сатиры, то, очевидно, он существует, но его либо не понимают, либо не хотят видеть. В споре о Зощенко проявилось исторически традиционное отношение общества к своему сатирику: оно оспаривает то, что он утверждает. Оно очень довольно, когда может воскликнуть: «Как он их разделал!» Но в самом деле, нельзя требовать, чтобы оно восклицало с удовольствием: «Ну он меня и разделал!»

А ведь Зощенко именно *меня* «разделал», нас, людей нашего времени, нашего общества, то есть какую-то трудно отделимую составную его часть, и, может быть, ни один другой писатель не дал для разума отдельных сторон бытового, национального нашего характера такого обилия художественных и, значит, верных свидетельств, как Зощенко.

Цель его сатиры — добычки личного счастья, люди односторонних качеств, умеющие только брать, принимающие за должное все, что они получают, не желающие давать ни крошки того, что от них требуют. Приобретатели личных благ, иногда лирические, иногда грубые, изредка хитроумные, всегда алчно-практичные. По этой вбетонированной в обывательщину цели Зощенко бьет всем разнообразием своего оружия.

Мне жалко, что я не критик. Я показал бы именно разнообразие оружия Зощенко, таящееся в видимом сходстве стили всех его произведений.

Очень важны для понимания зощенковских намерений те спутники, которые следуют за основными жанрами в его вещах. К сатире он дает комментарий, рассказывающий о нравоучительной тенденции темы: К пародии — пишет пролог, объясняющий пародийность повести и ведущий борьбу за литературу.

Зощенко принадлежит к тем немногим или, вернее, нескольким советским писателям, которые стремятся работать так, чтобы могли появиться книги «о литературном деле такого-то». Он думает об этом своем деле как о единственном смысле существования. В книгах, которые поняты все еще немногими, он ведет борьбу не только за свое искусство, но за искусство вообще, и я не знаю в наше время более сильного полемиста, чем Зощенко, когда он обращается к своим литературным противникам, называя их «молодыми, начинающими критиками»:

«Вот опять будут упрекать автора за это новое художественное произведение.

Опять, скажут, грубая клевета на человека, отрыв от масс и так далее.

И, дескать, скажут, идейки взяты, безусловно, некрупные. И герои не горазд такие значительные, как, конечно, хотелось бы. Социальной значимости в них, скажут, чего-то мало заметно. И вообще ихние поступки не вызовут такой, что ли, горячей симпатии со стороны трудящихся масс, которые, дескать, не пойдут безоговорочно за такими персонажами.

Конечно, об чем говорить — персонажи действительно взяты не высокого полета. Не вожди, безусловно. Это просто, так сказать, прочие граждане с ихними житейскими поступками и беспокойством.

Что же касается клеветы на человечество, то этого здесь определенно нету...»

Зощенко меньше другого писателя испугало бы отношение к литературе как к «службе». В то время, когда писались поэтические рассказы, в духе «Как создаются курганы» Всеволода Иванова, Зощенко готов был разрабатывать тему — как создаются очереди у бань. Но оттого, что находились люди, серьезно думавшие, будто писать на такую тему означает «не порывать с действительно-

стью», репортерская тема давала Зощенко возможность борьбы за литературу не как за службу, а как за поэтическое искусство.

Это был изнуряющий труд — бороться с упрощителями искусства посредством приемов опрощения, — и только вера в безошибочность своего пути поддерживала силы Зощенко.

Горький и тут раньше всех разгадал и почувствовал, что происходило.

«Очень обрадован тем, что Зощенко написал хорошую вещь. Он, конечно, должен был сделать это, но последнее время о нем я слышал, что он устал от «юмористики», от мелкой, журнальной работы и — болен».

Это было так, Зощенко был болен, и — слишком очевидно «юмористика» способствовала его заболеванию. Болезнь и последующее исцеление из биографического факта сделались основной темой писателя, и в ней нам привелось лучше всего узнать несмеющегося, серьезного Зощенко.

Кто желал веселиться и видел в Зощенко юмориста, счел его богоотступником, когда он отказался развлекать. В свое время известная его повесть «Возвращенная молодость», конечно, не руководство по врачеванию, не лечебник и не популярно-научное сочинение, хотя иронический дар рассказчика провоцирует иллюзию наличия всех этих литературных видов в сложном автобиографическом произведении Зощенко. Это — книга-переживание.

Горький раз написал мне по поводу столкновений критики с художником:

«Критикам следовало бы заглянуть в работы И. П. Павлова о рефлексах (,) и опыты Павлова с собаками, пожалуй, помогли бы критикам более толково рассуждать о том, как создается искусство».

Этого, разумеется, нельзя понять без комментария. И вдруг, много лет спустя, я обнаружил такой комментарий у Зощенко, давшего его со слов самих физиологов. Один ученый заявил, что наука может в совершенстве изучить на собаке высшую нервную деятельность организма, но, чтобы понять собаку, с нею нужен *разговор*, и это есть область искусства. Именно в этой мысли о разговоре с собакой, *дополняющем* объективное изучение ее организма, думаю я, близко встретились наука и искусство для взаимопонимания.

Зощенко заболел. Он стал искать средство излечения. Он нашел его. Он нашел его с помощью науки. Он решил, что это поучительно. И в то же время: Зощенко — художник. Он обретаётся в постоянных поисках темы. Он считает одной из важнейших тем внутреннюю жизнь художника, который был болен и преодолел болезнь. Он находит это поучительным. Ведь он мог бы не преодолеть болезни, как, например, ее не преодолел Гоголь. Он мог бы сделаться ее жертвой. В самом деле, взгляните в трагедию Гоголя...

Да, да, сколь ни дерзко, сколь ни вызывающе такое неожиданное уподобление, оно-то, уж конечно, никогда не могло бы обидеть выше меры обидчивого Зощенко.

Не потому только, что «Сантиментальные повести» — в очевидном родстве с «Миргородом» и «Петербургскими повестями». Не потому, что, написав «Ревизора», Гоголь терзается судьбою своего создания, подслушивает разговоры театральной публики, полемизирует, обороняется, спорит, а Зощенко своими прологами, комментариями, пародиями обнажает всю боль за свое призвание и борется с критикой. И даже не потому, что Гоголь чем дальше, тем меньше смеется, посвящая свое перо проповеди и нравственному служению, а Зощенко вместо сатиры отдается потребности поучительства. Нет, Гоголь создал, помимо сочинений, книгу своей жизни, писательскую судьбу, и вот взгляните в эту судьбу и спросите себя: не кажется ли вам, что когда Зощенко убеждает вас в своем полнейшем исцелении от болезни, он как бы торжествует, что ушел от неминуемой судьбы, отдаленно подобной той, которая стала трагедией Гоголя? Конечно, конечно, это только неправомерное сравнение, а никоим образом не тождество, но — повторяю — единственное сравнение, которое никогда не могло бы обидеть столь обидчивого Зощенко.

Внутреннему миру художника угрожает разрушение. Угроза побеждается. Художник наблюдает за процессом исцеления изощренным глазом. Он стремится к истине, опираясь на правду науки и правду искусства. Нет сомнения, что наука будет с огромным любопытством наблюдать, как искусство дополняет ее опыт, как художник ведет свой захватывающий разговор с собакой. Искусство же не может не ценить своего обогащения целой сферой нового материала. Идея столкновения для общего дела

науки с искусством; природа которых вполне основательно противопоставляется друг другу, не могла не воспитать мечтателя и реалиста Горького. За два года до своей смерти он мне сказал:

— Книги Зоценко великолепны. Возьмите хотя бы «Голубую книгу». Тут дело не столько в сатире, не столько в жанре, сколько в замысле. Художник является во владения ученого на правах хозяина, полновластно. Ошибки здесь несущественны. Гораздо важнее то, что это нам сулит в будущем. Огромное дело, понимаете ли, делает этот человек. Огромное...

Существует убеждение, что здоровые люди не говорят о болезнях. Из такого убеждения вытекало бы, что интерес Зоценко к теме болезни свидетельствует нам о его нездоровье. Он ищет ключ к своей судьбе, значит, он тревожится за нее и она загадочна ему.

Иногда в его интонации, такой покоряющей и человеческой, в его торжестве, с каким он говорит нам: смотрите, смотрите, я исцелен, я совершенно не тот, каким был, когда болел, я — новый, перерожденный человек! — в его как бы стеснительной улыбке, с какой он хочет передать нам свое удовлетворение жизнью, нам слышится приглушенное слово: смотрите, смотрите, я обречен на здоровье! Я обречен говорить и говорить о том, что я здоров, что я доволен, что все хорошо. Я обречен утверждать, что знаю секрет исцеления болезни одной силой собственной воли. Я обречен говорить, что мир прекрасен.

Возможно, это только интонационный обман, только особенность иронического стиля. Может быть, Зоценко действительно совершенно здоров и мир ему представляется раем? Я даже думаю, что непременно так. Я думаю, что его болезнь — мелкая работа, как выразился Горький, а его исцеление — большое искусство. Независимость большого искусства от мелкой работы вполне раскрывает секрет исцеления. Слабость недуга преодолена силою воли к большому труду — что еще может легче объяснить нам причину убежденности Зоценко в том, что он переспорил судьбу?

Однако почему же ухо не может отделаться от лейтмотива продолжающейся борьбы Зоценко за призвание, за место в искусстве, за самую жизнь?

Художник всегда болен повышенной чувствительностью, он, как говорят теперь, легко раним. Он реагирует

на слабейшие токи в окружающей его среде. Едва повышенное напряжение тока убивает его.

И я не могу забыть, как иду с Зоценко по Литейному в приятный летний день и как, дойдя до Сергиевской, где он тогда жил, Зоценко — очень оживленный, жестикулирующий, вдруг весело прерывает самого себя:

— Да, послушай, какой смешной случай! Я живу в ЖАКТе, знаешь? Неожиданно кому-то там приходит на ум, что мою квартиру надо уплотнить. Кто-то там приехал, тетка к управдому или черт знает к кому. Начинают наседать, звонят, ходят. Перемеряли все комнаты, рассуждают, где станет сундук чьей-то родственницы, куда подвинуть мой буфет, — размещаются. Я сказал, что никого не впускаю. Тогда управдом начал грозиться. «В суд, говорит, на таких людей надо подавать, расселись, говорит, так, что другим места нет, другие под открытым небом живи». Что делать, понимаешь ли, — донимают, не дают работать. Я тогда решил пожаловаться Горькому. А ЖАКТ наш называется его именем — ЖАКТ имени Горького. Я подумал — обращусь, так сказать, по принадлежности. Пока я ждал ответа, управдом не дремал и втиснул ко мне жильцов. Началась моя жизнь в коммунальной квартире. Вдруг, понимаешь, в ЖАКТ приходит письмо из Италии, от Горького. Он пишет, что ему очень приятно, что ЖАКТу присвоено его имя, что он, правда, не знает, что такое ЖАКТ и как писать это слово, с большой буквы или с маленькой, и — на всякий случай — пишет с большой. Когда, пишет, буду в Ленинграде, непременно зайду к вам, в красный уголок, попить чайку. И дальше, понимаешь ли, пишет: у вас в доме живет замечательный писатель Михаил Михалыч Зоценко, так я очень вас прошу, не притесняйте его, и все такое. Можешь представить, что тут началось! Управдом с письмом Горького в руках прибегает ко мне, трепеща извиняется, расшаркивается. На жильцов он топает ногами, они летят вон из квартиры. Они уже ему никакие не родственники. Весь дом в полном смятении, и даже заседание ЖАКТа назначается, и полы везде моют. Может, на заседании обсуждалось, не присвоить ли ЖАКТу имя Зоценко вместо Горького. Этого я не знаю...

Трудно сказать, в какой точке жизненного пути ожидает человека встреча с управдомом — с этим увековеченным Зоценко трагикомическим героем нашей литературы.

Но еще труднее знать, в какое мгновение надо подать руку художнику, когда внутренние препятствия оказываются на пути его призвания, его искусства. В жизни нашего поколения писателей Горький не упустил ни одного такого мгновения.

Когда среди людей я вижу Зоценко — как он стоит, худощавый, грустный, отыскавший, по своей обычной манере, незаметное место в стороне, как будто извиняющийся за молву, им возбужденную, как будто говорящий с улыбкой: да право же, весь шум произошел не по моей вине, — когда я вижу его таким, я думаю: мы не должны забывать, что художник реагирует на слабейшие токи и что часто едва повышенное напряжение тока его убивает. Часто, когда художнику кажется, что он преодолел в своем искусстве все препятствия, они возникают заново. Тогда ему нужна рука Горького.

Если мы будем это помнить, то иллюзия Зоценко, что он здоров, может превратиться в действительность. Он не только будет нас уверять, что исцелился, а действительно исцелится, и в его интонациях исчезнет «обреченность на здоровье», и он весело скажет, что правда, больше уже не обижается.

ЮРИЙ ТЫНЯНОВ

Если бы я писал портрет Юрия Тынянова, я начал бы с того момента, когда увидел в Доме литераторов, в Петрограде, молодого человека, весьма похожего на Пушкина. Он не боялся подчеркнуть это внешнее сходство небольшими отращенными бачками. Взгляд его был весел и задорен, — с открытым любопытством Тынянов посматривал на стариков литераторов, суетившихся вокруг обедов в первом по революционному времени писательском клубе-столовой.

С тех пор прошло без малого четверть века. Именно тогда открывался перед Тыняновым его литературный путь, и вскоре Петроград услышал это имя среди боевого «Общества изучения поэтического языка».

Тынянов был в те годы прежде всего и даже только ученым. Никто, конечно, не скажет, когда именно возникла в нем другая сущность его призвания — художественная. Но мне кажется, что близость его к прозаику Каверину, тогда совершенному юноше, видевшему в своем друге естественного советчика, — близость эта могла находить в себе достаточно поводов и давать пищу желанию испробовать силы в художественной прозе.

После выхода в свет романа «Кюхля» Тынянов становится прежде всего романистом. Для его самосознания переход этот был сложным и медленным. Для общественного сознания перехода не было. Для него было, как всегда

в искусстве, неожиданно появление нового писателя, автора «Кюхли».

Тынянов задумал «Кюхлю» как повесть для юношества. Она появилась в издательстве «Кубуч» — Комиссии по улучшению быта учащихся. Я помню, как волновался Тынянов: будет ли она доступна юношеству? И с ней случилось то, что случается повсюду в мире с отличными книгами для юношества или для детей: неожиданно ее полюбил взрослый читатель, она стала книгой для всех.

Своею популярностью среди нового, советского читателя, тогда бурно выраставшего и переживавшего вместе с новьей литературой необыкновенную радость за нее, за то, что она есть, что она украшается талантами, — популярностью своей Тынянов обязан первому своему роману.

Посвященный гордой памяти событий на Сенатской площади, роман вышел к столетию их — в 1925 году. Это — роман о декабристах, и у нас нет другого произведения, которое так легко, так душевно, так многозначительно по осмыслению рисовало бы картину трагедии первых русских революционеров.

Вслед за романом «Кюхля» для Тынянова наступил центральный период его писательской работы, когда были созданы роман о Грибоедове — «Смерть Вазир-Мухтара» — и исторические повести, наиболее известной из которых делается «Подпоручик Кижж».

С середины тридцатых годов Тынянов отдается полностью огромному замыслу — роману о Пушкине. Весь конец жизни становится борьбою с неумолимой болезнью во имя работы над «Пушкиным», во имя окончания эпопеи, которая стала заключительным периодом творчества Тынянова. В этом состязании человека с недугом недуг взял перевес, но человек был и пребывает выше недуга: книги Тынянова остались с нами.

Тынянов принадлежит к плеяде первых советских исторических писателей. В двадцатые годы его имя было связано с немногими зачинателями подлинно нового жанра — советского исторического романа. Чапыгин, Ольга Форш, Тынянов — глубоко различные дарования, обратившие взоры к русской истории и поставившие целью решить задачу пересмотра и пересоздания образов нашего прошлого на почве свободы, предоставленной художнику Октябрьской революцией. Мы знаем, что к этим именам присоединился затем Алексей Толстой и большой ряд

очень разнообразных писателей, создавших явление, которое нынче можно обозначить как культуру советского исторического романа.

В этой культуре Юрию Тынянову принадлежит совершенно особое место, как по тематическому содержанию его книг, так и по присущему им собственному жанровому лицу.

Содержанием романов Тынянова служит трагедия человека эпохи декабристов. Герои Тынянова складываются как характеры до восстания 1825 года. Они переживают его. Они гибнут в николаевскую эпоху. Такова судьба Кюхельбекера и Грибоедова. Очевидно, что такова судьба Пушкина. Это герои великого рубежа, от которого оттолнулась русская интеллигенция, вступая на подошву горы, называемой XIX веком.

Тынянов работал на первом перевале к этой горе, он пил от истоков русской интеллигенции XIX века. Он даже в личной своей манере стал похож на людей первой четверти прошлого века, как мы их себе представляем, — афористической речью, усмешкой, то нежным вниманием к человеку, то резким, эпиграммным отзывом.

По жанру Тынянов, как никто другой из наших романистов, дал законченный образец биографического романа. Больше всего это относится к первым двум. «Пушкин» открывал для Тынянова новые горизонты. В этой эпопее мы находим широкое живописание картин быта и фиксацию общественных интересов пушкинского окружения. Здесь Тынянов гораздо более историчен. Он оценивает прошлое глазами настоящего, объясняет эпоху с помощью нашего мировоззрения. Он резко отходит от приемов «Вазир-Мухтара», где история дается как содержание психологии героя. Он перекидывает мост назад, к своему «Кюхле». Он отказывается от той яростной борьбы за стилистику, какой отдавал силы в романе о Грибоедове. Этот отказ является новым достижением, потому что освобождает все силы писателя для решения проблемы, состоящей в том, чтобы возвысить роман-биографию до романа-истории.

Тынянов, сделавшись романистом прежде всего, не перестал быть ученым. В самом характере его творчества лежат особенности походки ученого. Документ поет в тексте художника, растворяясь и дыша своим значением, но не заглушая искусства, а только устраняя малейшее

сомнение в неподлинности исторического факта. Ученый как бы говорит в романе Тынянова: за точность факта не беспокойтесь. И правда, мы не помним ни одного упрека Тынянову в неверной документации.

Еще одну особенность надо отметить в литературном наследии Тынянова. Оно отразило своеобразие его научного пути. В «Смерти Вазир-Мухтара» Тынянов ищет художественное воплощение своим теоретическим основам. И тут внеисторичность, абстрактность школы, одним из основателей которой он был, — школы формального литературоведения — кладет свою печать. Ибо наименее историчным романом исторического писателя Тынянова остается «Смерть Вазир-Мухтара» — роман индивидуальной истории Грибоедова.

Мы обладаем превосходным наследием талантливой, сильного романиста — Юрия Тынянова. Двенадцать лет болезни отняли у него много сил. Но лучшие силы он отдал нам. И мы благодарны ему от имени литературы, потерявшей виртуозного мастера и чудесный темперамент, от имени советского читателя, умеющего ценить высокое искусство и отличающего его из общей массы книг.

Особо надо сказать о ленинградском отряде нашей литературы, пораженном смертью Юрия Николаевича в самый мозг. Образ этого выдающегося писателя неотделим от истории развития огромной части общесоветской русской культуры — от Ленинграда.

Поэтому мы отдаем последний поклон Тынянову от всей советской литературы и особенно от литературы великого города Петра и Ленина,

ВСЕВОЛОД

Веселых дней моих
Звенящая пена,
— Будь!..

*Вс. Иванов.
«Рассказы о себе»*

Как всегда — прибежали, сказали:
— Сегодня утром.

Удивительное дело: знаешь, ждешь, видишь роковую неизбежность. Чуть не поминутно возвращаешься к мысли: наверно, скоро, очень скоро, может быть — нынче. А прибегут, скажут: сегодня утром — и ударит, как молнией.

Всеволод Иванов умер.

Ушел добрый знакомец? Нет. Близкий товарищ? Нет. Больше. Дорогой друг? Еще больше.

Ушла часть твоей жизни. Оторвана часть твоего сердца.

Что-то напомнившее момент, когда сказали — умер Горький. Тогда горе было сыновним. Сейчас не назвать его иначе, как братним. Умер брат. И невольно вспоминаешь об уходе отца. К кому другому, к кому из многих других, а ко Всеволоду чувство Горького было не менее отцовского.

Об этом говорено немало, скажется еще и еще, сказал лучше всех сам Всеволод. Это — история. И это наша жизнь. Неповторимая, изумительная...

Сижу, перебираю старые, едва ли уже не старинные книги Всеволода Иванова. В пестрых, бесхитростных бумажных обложках. Сколько их разлетелось в те ранние годы революции, гражданской войны по городам и весям страны — не счесть. Черные, зеленые, красные, серые, с картинками, в рамочках, шрифтовые, рисованные, строгие, аляповатые — кто их ни издавал и где они ни появлялись, от Дальнего Востока до Петрограда-Петербурга, от Москвы до Урала, от Севера до Юга. И далеко, далеко по чужбинам, как первый крик новорожденного, — голос первенца советского искусства прозы.

Слово «первый» не выходит из ума, когда, просмотрев одну книгу, откладывая ее, берусь за другую. Всеволод Иванов был первым прозаиком на восходе нашей литературы — первым в ее молодости, первым в ее надеждах.

Огненно-оранжевая обложка. Прямые буквы — «Партизаны. Повесть. Петроград, «Космист», 1921». В конце повести помечено: 13.1.1921 г. Омск. На титуле — наскоро кинутая пером надпись, странно единящая с четкостью витиеватость, и внизу задорно просвечивает юношеское счастье в таких обычных словах: «От автора».

Автор привез написанную в Сибири повесть. Привез Горькому, и под наблюдающим глазом его оканчивал работу над ней в Петрограде. Первую встречу мою со Всеволодом в кабинете у Горького на Кронверкском проспекте в 1921 году не позабыть.

— Вот познакомьтесь, — сказал тогда Горький, поворачивая меня ко Всеволоду. — Тоже писатель... Из Сибири. Да-с.

И потом, с Горьким вместе, я слушаю рассказы о колчаковщине, о партизанах, о жестоком двухлетии, пережитом Сибирью, и мы дивимся рассказчику — человеку, одетому в изношенное обмундирование, в обмотках на худых ногах и с таким испитым лицом, будто он прошел весь путь из-под Омска в нашем строю.

Он стал признанным поэтом партизан после первой повести о них. И, может быть, нигде позже так могуче, как в партизанских повестях, не проявилась особенность необычайного его таланта. В повестях пенилась нещадная правда быта с неудержимым полетом воображения, и слово, которое поэту являлось будто чудом, многоцветно озаряло пену. Книги его — кипучая брага.

Всеволод Иванов раньше всего — фантаст. Тут его зерно, его «пизюминка» (чтобы вспомнить слово Льва Толстого). Но рядом с буйностью воображения, с игрою мечты, с одухотворением природы, в книгах Всеволода живет тонкое знание человека с его муками исканий и беспредельной радостью находок, открытий, побед. Он заставлял петь камни, оживать ароматы, зацветать ветры. Для него не было «неживой природы». Тем более не бывало для него неживых людей. Даже мертвые зовут в его книгах к жизни, как звали к жизни и завоеваниям его убитые партизаны.

Любимые слова Всеволода — радость, вечность, ветер.

Он был неутомимым путешественником по землям, проходчиком, охотником до нового, неоткрытого в мире, неизведанного в человеке.

Таким я узнал его в 1921 году, таким утратил его в 1963-м. Все наши десятилетия безустального марша по жизни мы шагали с ним в ногу. И я не помню, чтобы в любовь, даже самую тяжкую годину, после любой встречи с ним мне не становилось бы легче.

Еще недавно он совершил путешествие по любимой своей Сибири, по легендарным ее рекам, среди былинных ее людей — путешествие на плоту, которое в пору было бы двадцатилетнему смельчаку и выдумщику.

И он написал об испытанном счастье своем прекрасную поэму в прозе, заново оживив в ней молодые свои цветные ветра, певучие камни, сладостные ароматы земли и воспев новых людей новой Сибири, отцами которых были его партизаны.

Он назвал свою песнь так: «Хмель, или Навстречу осенним птицам».

Для него нынче отцвел его хмель, отлетели его птицы.

Но для нас хмель его не перестанет цвести, птицы его не перестанут манить нас к полету.

Спасибо тебе, Всеволод!

ОЛЬГА ФОРШ

Тот читатель, у которого на книжной полке стоят сочинения Ольги Форш, не может нынче не побыть минуту в молчании у этой полки, не может мысленно не отдать поклон необыкновенным трудам этого глубокого, сверкающего писателя, этой замечательной женщины-художника.

Ольге Дмитриевне исполнилось девяносто лет со дня рождения — она не дожидая до полных девяти десятков менее двух лет; дата ее кончины — 17 июля 1961 года.

Поражает, что до последних дней, чтобы не сказать — часов, неуспянный ум Ольги Форш продолжал изобретательную работу мыслителя, богатое сердце не переставало наполнять замыслы ясным, жизнелюбивым чувством.

Как всегда, она трудилась одновременно над несколькими планами будущих книг, сталкивая воображением своим исторические эпохи, следя за искрами, выбиваемыми такими столкновениями. Задуманы были в последние годы жизни две новые книги — повествование о Петербурге-Ленинграде, задумана была книга о женщине, не без толчка, полученного от многократных личных и письменных собеседований с Горьким, ставившим высоко развитие женского характера, освобожденного революцией.

Но созданное Ольгой Форш и обладаемое нами, ее вдумчивыми читателями, наследие едва ли не черпнуло полным ковшом самого драгоценного, что можно бы ожидать от таланта чрезвычайно оригинального и мастера большой художественной силы.

Коренным делом писательницы была художественная история становления русского революционного характера. Первый исторический роман Ольги Форш — «Одеты камнем» — открыл перед нею дорогу призвания и положил одно из краеугольных начал советской исторической романистики.

Форш подвигалась от своей трагедии о Бейдемане, ставшей теперь народным чтением, извилистыми ходами в исследовании и образном претворении типов русского революционера. Подлинным достижением художника остается ее стройная трилогия о Радищеве. Ответвления поисков хронологически изысканно приводили писательницу и к московскому восстанию 1905 года, и к Пугачеву, и к декабристам, роман о которых — «Первенцы свободы» — она с поэтическим воодушевлением закончила, будучи уже восьмидесяти лет.

Ее проза — превосходный образец сочетания ищущей мысли и трепетного чувства. Искусство воскрешения былого, верность приметам времени, пронизательный глаз, раскрывающий психику героев прошлого, — все это органично связано в мастерстве Ольги Форш, и многому заставляет она поучиться у нее своего современника — советского литератора.

Мои товарищи и я встретились с Ольгой Дмитриевной в самом начале двадцатых годов. В то время ее преобладающим жанром был рассказ, и это быстро сблизило с нею молодых писателей, тогда искавших себя именно в этом направлении. Острейшая наблюдательность Ольги Форш, ее тонкое умение лепки образа, выхваченного из бытового окружения, стали нашей повседневной живой студией, и с тех пор Ольга Дмитриевна оставалась среди нас неизменным старшим мастером словесной живописи. Остается и сейчас.

Убежден, к ее щедрому наследству, к ее книгам не могут не обращаться вновь и вновь притекающие в советскую литературу прозаики.

Блеск искусного пера Ольги Форш не меркнет. Ее любовь к новой нашей культуре, к новому человеку не остывает. Заслуги ее перед всем лучшим, чем дорожит наш бесчисленный читатель, неоспоримы и незабвенны.

С Л О В О О Ш О Л О Х О В Е

Мы собрались в этом зале, который был и остается торжественным свидетелем больших событий в истории советской художественной литературы, — в зале, где раздавался голос Горького, — собрались, чтобы выразить нашу душевную признательность и отдать высокую честь замечательному писателю нашего времени — Михаилу Шолохову в день его шестидесятилетия.

Если биография художника служит коренным руслом его представлений о мире, — а это действительно так, — то на житейскую долю Шолохова выпало одно из самых бурных, самых глубоких течений, какое знает социальная революция в России. Где еще бушевали такие штормы, как по землям казачества? Скальные берега издавна бытового уклада, казалось, устоят под ударами любых волн. И, однако, прибой новой жизни одолел и скалы.

Шолохов был мальчиком, когда на Дону закипела гражданская война. Она стала его училищем и остро отточила в нем волю революционера и в то же время заложенный природой дар художника.

Судьба его в этом смысле из наиболее редких. В семнадцать лет он уже печатается. В двадцать — выпускает книгу рассказов. Старшему нашему поколению памятно, как встретил читатель в период начального становления советской романистики первый том «Тихого Дона». Его автору в то время исполнилось только два-

дцать три года. Отклик на роман складывался шумный, радостный, изумленный, временами словно бы даже грозный — пророчества ведь не всегда были радужными: «Что ждет писателя дальше?» — вопрос этот волновал всех. Последовавшее пятилетие принесло с собой одну за другой неожиданности, и каждая из них утверждала, что русская советская литература одарена новым эпическим талантом: за опубликованными вторым и третьим томами эпопеи появилась первая книга «Поднятой целины».

С выходом этой книги стала очевидна широта диапазона художественных сил писателя. Скачок, который требовался от него, чтобы, отложив работу над одним романом, взяться за другой, состоял не только в обращении к новому, отличному от прежнего жизненного предмета повествования, но и в том, что этим предметом были стремительно несущиеся события дня. Уже запечатленная историей гражданская война, годами владевшая воображением художника, должна была уступить место происходившей на его глазах борьбе за коллективизацию сельского хозяйства всей нашей страны. Успех решения сложнейшей своей задачи достигнут был писателем в силу его непрерывной связи с жизнью, в силу богатого знания людей труда, с которыми он идет нога в ногу. И — что же говорить! — успех был достигнут блестящим поэтическим даром изобразительности Михаила Шолохова.

Я не делаю обзора его трудов, — они велики по значению их в развитии искусства слова, так страстно ценимого нашей литературой и обладающего такою притягательностью для неизмеримой массы читателей. Я хочу только отметить два особенных качества всей прозы Шолохова.

Громадна заслуга Михаила Шолохова в той смелости, которая присуща его произведениям. Он никогда не избегал свойственных жизни противоречий, будь то любая эпоха, им изображаемая. Его книги показывают борьбу во всей полноте прошлого и настоящего. И я невольно вспоминаю завет Льва Толстого, данный им самому себе еще в молодости, завет не только не лгать прямо, но и не *умалчивать*. Шолохов не умалчивает, он пишет всю правду. Трагедию он не переводит в драму, из драмы не делает занимательное чтение. Трагедийные положения не прячутся им в утешительные букетики полевых цветочков. Но сила правды такова, что горечь жизни, как бы даже ужасна она ни была, перевешивается, преодолевается

волею к счастью, желанием его достичь и радостью достижения. Я думаю, это действительно так, — ведь недаром мы усвоили такое понятие, как «оптимистическая трагедия», зная хорошо, что это вовсе не пустая игра слов. И, принимая во всей глубине чувство трагедийности того или иного факта, показываемого художником, мы закрываем его книгу с впечатлением света. Таков, в частности, великолепный заключительный том «Тихого Дона».

Другой качественной особенностью прозы Шолохова я назову благотворную преемственность национальной традиции русской этики. Это не означает следования по дорогам и тропам, проложенным нашими классическими предшественниками. Нет, Шолоховым дано эмоционально убеждающее доказательство, что прогресс в искусстве достигается органичным сродством писателя с современностью. То, что мы зовем содержанием произведения, неотделимо от совокупности взглядов писателя на его время. И когда мы берем книгу Шолохова, мы держим в руках наше время, окрашенное убеждениями, идеями, человеческими целями эпохи. Ценнейшее из опыта реалистического наследия художник берет свободно, когда оно не противоречит новой жизни, а служит почвой для ее роста. Такой опыт наших классиков не чужероден реализму современности, а вливается в него, способствуя созданию богатств литературы реализма социалистического.

Выдающимся мастером этой литературы и является чествуемый сегодня и уже не впервые заслуженно награжденный орденом Ленина наш дорогой юбиляр — Михаил Александрович Шолохов.

ФЕДОР ГЛАДКОВ

Федор Васильевич Гладков, мне представляется, был среди выдающихся людей очень выдающимся. Среди славных людей он был славным по-своему, славным особенно.

Наша страна, наша родина неотделима от жизни писателей, они принадлежат ей, идут с ней, конечно, в ногу. Но если знакомишься с биографией Гладкова, поражаешься богатству и разнообразию пережитого им даже в ряду с другими нашими советскими писателями.

Судьба Гладкова очень своеобразна; он много видел, очень много пережил, начиная со своего раннего детства и кончая даже, я бы сказал, периодом расцвета его сил. Это был человек очень своеобразный, очень горячий, очень вспыльчивый, страшно реактивный, что сделало его сложную писательскую жизнь сложной и житейски.

Так вот, он был сложным человеком. И эта сложность проявлялась, между прочим, в одном любопытном обстоятельстве.

Многие писатели пишут о своем детстве. Интерес к детству — это интерес к истории, пропущенной через личность писателя. Это построение фундамента с помощью поисков корней настоящего в прошлом. Лев Толстой начал со своего детства. Ему хотелось ставить фундамент уверенно — это был человек гигантской уверенности в себе. Сравнительно рано начал писать о своем детстве Горький. Вариант «Детства» находим у него в 1901 году, в самые молодые годы. Но это была только проба. Горький вернулся к этой теме спустя одиннадцать лет, чтобы осмыслить свое детство с позиций зрелости и опыта своего таланта. То же самое было у А. Н. Тол-

стого, который писал «Детство Никиты» уже в зрелом возрасте.

Федор Гладков блеснул по-настоящему «Цементом». Но начал он писать довольно рано. Уже с 1900 года стали появляться его рассказы. Но ему приходилось трудно, потому что он — писатель острый, и его вещи постоянно урезались цензурой.

После того как он схватил самое основное из пережитого в Великую Октябрьскую революцию и воплотил его в «Цементе», он прошел большой искуc, очень много искал и, в сущности, только под старость, последние годы своего творческого бытия посвятил ретроспекции, то есть поискам корней настоящего в прошлом.

Я считаю его «Повесть о детстве» великолепной книгой и мог бы сказать довольно много о втором томе этого цикла. Не менее замечательна автобиографическая книга, где описано детство сознательного мальчика лет десяти — двенадцати, — повесть «Лихая година». В автобиографических повестях — полнота реализма с освобожденным, очень прояснившимся языком. Гладков дал отличные книги, которые в истории нашей советской литературы останутся как образцы кристаллической прозы.

Я все это говорю к тому, что сложность писательскую нужно искать не в том, что писатель непонятен в чем-то, чем-то (так толкуют сложность некоторые критики), а в том, как понятность его проявляется в ходе его поисков.

Почему один писатель закладывает фундамент сразу, а другой только ретроспективно? Потому что путь писателя по-разному сложен и нельзя эпитет «сложный» механически применять к десяткам разных индивидуальностей. Сложность — это отнюдь не равнозначность — это особенность.

Мне хотелось сказать, что Гладков действительно явление, выходящее из ряда вон, действительно требующее большого внимания. А характер его был трудный, он был запальчивый и, как я сказал, реактивный писатель, быстро отзывающийся на все и очень глубокий в то же время. Он жил всегда какими-то кончиками нервов. Это характер, это особенность Федора Гладкова, нашего друга, соратника, одного из славных основоположников советской нашей литературы.

БОРИС ЖИТКОВ

1

Очень легкий, маленький человек с быстрыми поворотами головы и всего ловкого, крепкого тела. В подстриженных его усах белеет сединка, а он, как подросток, без ощущения веса, подпрыгнул и сел на высокий подоконник в ленинградском Доме книги. Там я и познакомился с ним, много лет назад, когда начала создаваться советская литература для детей.

Однажды для одного рассказа мне понадобилось получше узнать, как делаются бочки. На лестнице Дома книги мне встретился Борис Степанович. Он спросил, что я делаю, и я сказал ему насчет бочек.

— Не помню сейчас книжек о бондарном деле, но когда-то сам был знаком с ним, — сказал он. — Вот послушай.

Мы отошли в сторонку, и тут же, на площадке лестницы, я узнал подробности о заготовке клепки, обручей, обо всех инструментах бочара, обо всех трудностях, опасностях, болезнях и обо всем восторге бочоночного производства. Житков говорил с таким увлечением и так наглядно объяснял набивку обручей на клепку, что я почувствовал себя перенесенным в бондарную мастерскую, слышал стук и гул работы, вдыхал аромат дубовой стружки и готов был взяться за горбатики, чтобы немножко

построгать вместе с замечательным бондарем Житковым.

Так он знал десятки ремесел.

Принцип его письма исходил из этого знания вещей и людей. Житков в своих книгах *раскрывал* вещи и людей. В делании и в устройстве мира, окружающего нас, он находил увлекающую поэзию. И его рассказы увлекательно-поэтичны.

Когда он задумал писать большой роман, он очень волновался. Не потому, что взрослый читатель требовательнее детей, нет. Ведь «детские» книги Житкова взрослый читает с таким же интересом, как дети. А потому, что это была новая, еще неизвестная Житкову работа.

Мы сидели за маленьким мраморным столиком у окна, выходявшего на Невский проспект. Перебирая в памяти романы, мы говорили о том, как делаются книги. Житков нервничал. Ему хотелось раскрыть все эти вещи, чтобы посмотреть на устройство: они плохо поддавались.

Тогда он начал отрывочно рассказывать зимние сцены из задуманного романа, и я увидел снег, пейзаж, открывающийся за окном, — четкий, ясный рисунок, в который словно пером был вписан неожиданный и совершенно живой человек — герой книги.

Он написал роман «Виктор Вавич», в котором множество находок, открытий и таких деталей, что кажется, будто автор обладал абсолютным, каким-то математическим зрением.

Мы очень часто в писательской среде применяем слово «мастер». Но мастеров среди нас не очень много. Житков был истинным мастером, потому что у него можно учиться письму: он писал как никто другой, и в его книгу входишь, как ученик — в мастерскую.

2

Борис Степанович Житков оставил после себя книгу, которая укрепляет за ним славу литературного мастера, заслуженную им при жизни. Эта книга — «Что я видел», книга первых впечатлений ребенка.

Основное достоинство ее в том, что она состоит из личных наблюдений замечательного автора, проникнута его жизненным опытом. В книге нет ничего книжного,

заимствованного из литературы. Она представляет собою как бы вызов компиляторству, тем литераторам «для детей», что делают книги из книг. Она живая. Сотни явлений освещены безошибочным взглядом наблюдателя и описаны в нескольких строках. Житков писал необычайно коротко и написал огромную книгу. Она перенасыщена понятиями, знаниями, приобретаемыми ребенком на протяжении лет.

Возможно, что с точки зрения методической это книга трудная. Житков чувствовал это. Но он хотел создать и создал детскую книгу нового типа — энциклопедию нашего быта в живом рассказе. Ею можно пользоваться и год, и два, она может быть настольной книгой матери, воспитателя, руководителя детского сада. К ней можно возвращаться, как к очень длинной сказке.

Пристрастие Житкова к технике, к вещи на этот раз сочетается с интересом к природе и даже уступает ему. Много рассказывается о лесе, саде, бахче, о животных в деревне и в зоопарке. В этой повести детства много взрослых, больших людей и много маленьких происшествий. Я думаю, Житков не побоялся ввести в книгу черты автобиографические, и не он ли был «Почемучкой», — человек, который всю жизнь своими руками разбирал устройство вещей и перед лицом фактов вечно задавал вопрос своего ненасытного маленького героя: «почему?..»

Стиль этой большой книги, наверное, вызовет споры. Мне кажется, выбор манеры, в которой она написана, сделан верно. Ребенок должен видеть вещи впервые, удивляться, совершать открытия. Если бы описание всего мира, проходящего перед ребенком, было сделано от третьего лица, этот мир сразу померк бы, поучительная сторона авторских намерений резко бросилась бы в глаза, книга стала бы скучной. Если бы она была написана в первом лице, но от лица взрослого рассказчика, нельзя было бы избежать самой страшной в детской литературе опасности — сюсюкания, потому что взрослый давно совершил открытия, которые делает ребенок, и его удивление, его радость были бы фальшивы. Поэтому Житкову оставалось предоставить слово самому ребенку.

Пятилетний мальчик в течение одного изумительного лета побывал в Москве, Харькове и Киеве, пожил в деревне, на даче, в детском саду и обогатился сотнями новых понятий, о которых рассказывает увлеченно и

по-детски прозрачно. Только очень крупный писатель и отличный знаток жизни мог поставить себе и выполнить такую стилистическую задачу. Условность ее решения Житков чувствовал, конечно, очень сильно. Где же видно, чтобы ребенок «наговорил» целую энциклопедию в таком умном, последовательном плане, в такой связности и точности определений! И Житков предупреждает взрослых: «Не читайте помногу, книжки должно хватить на год».

Три-четыре прочитанные страницы оставляют впечатление чудесной свежести детского рассказа и убеждают в полной удачности избранной манеры. Но чтение всей книги подряд может и утомить повторениями одних и тех же детских оборотов и словечек. Непредубежденный читатель с этим примирится, иной же, пожалуй, отвергнет книгу «за плохой язык» — мне уже пришлось такой отзыв услышать от одного детского писателя.

Конечно, удача или неудача избранной Житковым манеры зависит от таланта автора, и писательский дар Житкова, по-моему, решил судьбу книги. Ведь манера сама по себе не может быть плохой. Стиль создается дарованием. Не так давно вышла, например, книга «Мой приятель Алеша», рассказанная от лица мальчика лет десяти. Но этот тезка маленького житковского Алеши оказался не в силах убедить читателя в своей подлинности, хотя в его возрасте дети иногда ведут дневники и, конечно, более связно рассказывают о себе и своих впечатлениях, чем пятилетние «Почемучки». Автор сбился на язык взрослого, говорящего под мнимого ребенка, и книги не стало.

Житков не подменил собою ребенка. Житков сам стал маленьким, заново увидел милый земной шар и заставил снова его увидеть нас, читателей.

Чудную, большую книгу получили советские дети. Умным, жизнерадостным достижением пополнилась литература для детей. И хорошим памятником снова отмечает Издательство детской литературы живой, веселый труд замечательного Бориса Житкова.

АРКАДИЙ ГАЙДАР

В 1925 году в редакцию ленинградского альманаха «Ковш» пришел высокий и очень складный молодой человек, светловолосый, светлоглазый. Одет он был в гимнастерку и галифе цвета хаки, в кожаные потертые краги, а на голове его была выгоревшая военная фуражка с темным следом звездочки на околыше.

Он положил на стол несколько исписанных тетрадок и сказал:

— Я Аркадий Голиков. Это мой роман. Я хочу, чтобы вы его напечатали.

Все было выговорено отрывисто, как команда.

В редакции, кроме меня, работали тогда Сергей Семенов, автор уже известного романа «Голод», прозаик Михаил Слонимский, критик Илья Груздев.

Мы посмотрели на рукопись. Она называлась «В дни поражений и побед». На вопрос, писал ли Голиков что-нибудь прежде, он ответил:

— Нет. Это мой первый роман. Я решил стать писателем.

— А кем вы были раньше и кто вы теперь?

— Теперь я демобилизованный из Красной Армии по контузии. А был комполка.

— И долго командовали полком?

— Больше трех лет.

— А сколько вам сейчас?

— Двадцать один.

В гражданскую войну немало бывало всяческих чудес, но такого нам еще не приходилось слышать. Мы попросили Голикова рассказать о себе подробнее. Вот что мы услышали.

Четырнадцать лет от роду Аркадий задумал пойти в Красную Армию добровольцем. Парнишке нелегко было добиться, чтобы его приняли. *Однако* он настоял на своем и отличился храбростью на фронте.

Его отправили в Киев учиться на командных курсах. Ему было трудно, потому что перед службой он успел окончить только четыре класса средней школы. *Однако* он показал успехи, был переведен в высшую стрелковую школу и в пятнадцать лет занял первую командную должность.

Война была ожесточенной. Она требовала не только отваги, но и выдержки. Командир же обязан был обладать еще и большим опытом. У Голикова опыта было мало. *Однако* он не переставал учиться в боях — учиться на поражениях и победах. И ему вверили командование полком, когда он достиг семнадцати лет.

Но вернемся-ка к тому, с чего я начал: что же такое принес нам в редакцию Аркадий Голиков?

Первым прочитал его рукопись Сергей Семенов.

— Это, конечно, не роман, а повесть, — сказал он нам. — Но это здорово! Я не мог оторваться, пока не кончил читать. Здесь все настоящее — люди, бойцы, сражения, победы. Написано часто очень коряво. Но с жаром и душой. По-моему, из него может получиться писатель. Почитайте!

Мы все прочитали повесть и все сошлись на том, что сказал Семенов: нельзя оторваться, хоть и немало в рукописи оплошностей неумелого пера. И мы решили помочь ему в его первых шагах...

В двадцать лет командир полка Голиков был тяжело контужен в сражении с белогвардейцами. Мы видели, что он был еще болен, когда появился в редакции. *Однако* весь первый год болезни он старался преодолеть ее и усердно работал над своей рукописью, пока не завершил повесть.

Это было четвертое «однако» Голикова: хотя ему было крайне трудно, но первая его повесть, посвященная советским героям гражданской войны, — «В дни пораже-

ний и побед» — была напечатана в альманахе «Ковш». И его решение стать писателем счастливо осуществилось. Кто не знает чудесных повестей и рассказов Аркадия Гайдара? Этим именем стал подписываться бывший комполка Голиков. Пионеры и взрослые одинаково любят его книги и перечитывают их с увлечением.

Так что же это за слово «однако»?

Это слово хорошее. Оно означает крепкую волю, которой преодолеваются все препятствия к избранной и любимой человеком цели.

**«СЛОВО ПРАВДЫ»
МИХАИЛА ПРИШВИНА**

Сказать по повести Михаила Михайловича Пришвина, что талант его не блекнет, — мало. Читая «Слово правды», я временами поддавался такому обворожению, что мне казалось — талант его еще более расцветает, чем прежде.

Но вот в чем я вполне убежден — это в том, что новая повесть вобрала в себя все качества, какими обладал Пришвин издавна, все искусство, которое выработал, приобрел он на своем пути, и повесть стала в своем роде кристаллизованной пришвинской прозой еще небывалой насыщенности.

Подготовкой к манере или даже *жанру*, в каком написана вещь, послужила, на мой взгляд, предпоследняя повесть Пришвина, посвященная тоже теме севера (она как будто еще не была полностью опубликована: это строительство на большом «падуне» — водопаде — и старый раскольничий быт).

Жанр можно назвать повестью-сказкой. Так именно воспринимается «Слово правды».

Основа вещи — ее тема и сюжет — символичны, как и подобает сказке. Из установки этой вытекает стиль повести с его «запевами» в каждой главе, с его концовками — поучительными, задающими загадки или повторяющимися присловья. Стиль и по речевому складу своему вполне сказочный.

При этом материал повествования очень реален — настолько, что чувствуется все время авторский богатейший опыт натуралиста или такого наблюдателя действительности, каким Пришвин выступает в изображении лесосплава, охоты, народного быта и нравов.

Реальные картины природы, во всех тончайших проявлениях ее жизни, составляют прелесть повести одновременно и потому, что нет сомнений в их подлинности, и потому, что подлинность эта поэтизирована сказочником. Тут самое обаяние вещи, секрет волнения, внушаемого читателю Пришвиным.

Содержание вещи можно упростить, и тогда, конечно, замысел станет ясен, как в прозе, построенной только на факте, на изучении предметов и людей, и вещь сделается обыкновенной, не поэтической. То, что герои Пришвина ищут, за что они готовы на крайние жертвы, в действительности можно почитать найденным.

«Правда истинная», о которой ведется речь в повести, есть сказочное обозначение самой реальной, простой правды. В одном месте пришвинский герой говорит: «Правда неистинная — ложь, а истинная правда на свете одна, и это правда не в словах, а в делах». Здесь я вижу вполне трезвую, прозаическую расшифровку понятия, подсказанного фольклором, — «правда истинная». Между тем если подходить к этому обозначению с меркой реалиста, то можно подивиться: чего, собственно, ищут герои повести и почему они так много философствуют о «правде истинной»?

«Корабельная роща», в поиски которой отправляются герои-дети, есть не что иное, как человеческая мечта, без которой нельзя построить новой жизни. И то, что в конце повести корабельный, мачтовый лес оставляют стоять, а не вырубают, — это единственно правильный финал и реалистического и символического, сказочного плана вещи: мечту необходимо сохранить, оберечь, упрочить.

Тема «своего путика», своего, пусть маленького, пути, своей тропинки, опять-таки построена как символ и, на мое разумение, верна по реальному содержанию. Это как у нас, художников: мы согласны работать со всеми заодно, но только каждый в своей манере, на свой лад, в особом жанре — со своим «путиком». Этот «путик» — правда индивидуальная и правда коллективная, взятые вместе. Я понимаю такой характер, как старый плотовщик

Мануйло: он готов и согласен пойти в колхоз, но только «со своим путиком», чтобы служить общей правде своими особыми способностями, особым опытом жизни. Разговор его с М. И. Калининым, к которому он явился ходяком с защитой «своего путика», в этом смысле верен, как верно и то, что Калинин решительно восстал против вырубки «корабельной рощи», за ее сохранение, за сохранение мечты.

Символика темы движет всю реальность материала повести.

Таково мое продуманное, хочется сказать — пережитое отношение к вещи. И потому я считаю ее желанной для читателя.

Я не говорю подробно о ее великолепных по художественности частностях. Их много, они сливаются в конце концов в ощущение поэтичности целого. Описание, например, «пинжаков» — бурлаков с реки Пинеги — очень красочно, остроумно. Глухариный ток на пнях, половодье, прорыв запани, дух захватывающая (мнимая) гибель детей Митраши и Насти, множество сцен охоты — все это чудесно.

Но я должен сказать следующее.

Русский сказочник говорит исстари с той улыбкой хитрости, которая подразумевает его прирожденную реалистичность природы: «не хочешь — не верь». Пришвин внутренне весьма родствен этой традиции. Может быть, потому иногда кажется, что кое-где в рассказе он «перехитрил».

Например, известная условность речи маленьких детей (сначала Васи, затем Митраши), роднящая эту речь с языком взрослых — Антипыча, учителя Ивана Ивановича, — условность, допустимая сказкой, вдруг становится чрезмерной, ибо за речью чувствуется характер мышления, слишком абстрактный как раз там, где ребенок должен бы непременно мыслить конкретнее взрослых (в тех же беседах о «правде истинной»).

Хитростью писателя-сказочника Пришвин как бы мерится со всем нашим советским литературным «колхозом», как пинжак Мануйло мерится с крестьянским колхозом, о чем пинжак Щуренок говорит: «...никому нельзя, а ему можно...»

Слов нет, Пришвину в сказке можно и помериться с советской литературой. Но, желая, так сказать, вы-

играть сражение, он слишком охотно прибегает к традиции «хитрого» рассказчика, и тогда мы вдруг читаем сомнительные изречения, вроде таких: «Человеку ради истинной правды надо неправду сказать» или: «Правда только у Петра да у Павла (слепого и глухого)... оттого... что слепой и глухой не успевают между собой сговориться в обмане...»

Неужели если ты не глух и не слеп, то уж сейчас и начнешь обманывать?

Такие оговорки, проистекающие, мне думается, из стремления сказать что-то уж чересчур хитроумное, наверно, встретят возражения читателя. Но вместе со множеством читателей мне хочется скорее видеть напечатанной эту отличную повесть, выделяющуюся даже из ряда мастерских произведений Пришвина.

Отзыв был написан незадолго до смерти Михаила Михайловича Пришвина. Первого января 1954 года, поздравляя меня с Новым годом — «Весной света», он прислал мне только что вышедший большой том избранных своих произведений. Книга открывалась главами из повести «Слово правды». Спустя короткое время после смерти писателя, в мае месяце, «Слово правды», подготовленное для печати самим автором, было опубликовано полностью под новым названием — «Корабельная чаща» — и с новым жанровым обозначением: «Повесть-сказка».

1953—1955

СОКОЛОВ-МИКИТОВ

1

Соколов-Микитов начал свою литературную деятельность как сказочник. Истоки его творчества ведут нас в Смоленщину, к исконному русскому гнезду, к верховьям Оки, к поэтической реке Угре, к ее дремучим лесным деревням и селам, откуда впоследствии придут к нам советские народные поэты — Исаковский, Твардовский.

Там собираются молодым Соколовым-Микитовым исстари бытующие в народе сказки, поговорки, присловья, там слышит он богатую крестьянскую речь... С первых шагов в литературе начинается отбор из этого богатства — отбор слова прежде всего, сказов и песен, затем сюжетов, рожденных жизнью, былями этого исторического края междуречья Днепра и Оки.

Именно этот край заложил начало всему творческому пути будущего крупного писателя и певца своей родины Ивана Сергеевича Соколова-Микитова. Здесь он собрал первый свой «Кузовок» сказок и прибауток, детских забав, детского фольклора. И отсюда прозвучал впервые тот голос, который лучше всего характеризует Соколова-Микитова как русского писателя. Тут был найден запев большой песни, которую мы слышим в книгах Соколова-Микитова, — песни о русском человеке и его земле.

Соколов-Микитов очень рано и безошибочно открыл в себе основную особенность своего прирожденного дара — страсть путешественника. С юных лет он ушел в море. Он узнал Балтику и Черное море, узнал проливы, плавал по Средиземному с его малоазиатскими гаванями, жил на островах Эгейского моря, был в Адриатике, ходил через «Геркулесовы столпы» в Бискайю, много раз прошел Ла-Маншем.

Соколов-Микитов был простым матросом, и поэтому море стало для него не только романтической мечтой, увлекшей когда-то юношу, оно стало для него, как для настоящего моряка, большим человеческим трудом, приложенным к подчинению, к завоеванию стихии. Соколов-Микитов трудился на кораблях морским рабочим, а не только плавал, как любитель морских странствований.

Вот почему в его морских рассказах мы видим не одних мечтателей, но рядом с ними истинных тружеников моря.

Русским писателем Соколов-Микитов раскрыл себя в книгах о деревне и о море. В них зацвело все поэтическое дарование превосходного знатока нашего родного слова, живописца природы, рассказчика тонкого и лирического. Русским советским писателем Соколова-Микитова мы узнали по его книгам о родине.

Я затрудняюсь назвать другого советского писателя, который так много прошел бы по землям нашей отчизны, как Соколов-Микитов. И что гораздо важнее: путешествия Соколова-Микитова не простое преодоление пространства и собирание впечатлений. Нет, это длительное и глубокое изучение человека, долгая жизнь с этим человеком в условиях самых разнообразных: от ледяных просторов Арктики до субтропиков Ленкорани, от Черноморья и Каспия до последнего белого пятна на карте Союза ССР — озера Таймыр. Прикамские леса и лесостепи Воронежской области, заполярные реки Кольского полуострова, Беловежская пуца и множество лесов севера, запада, центра России, притягивающих к себе сердце писателя, охотника и натуралиста, — все это еще не полная карта путешествий Соколова-Микитова.

В книгах Соколова-Микитова, в которых он изображает это множество картин Советской страны, среди

мастерских описаний природы все более и более пластично выступает человек. Краски, показывающие нам мир душевной жизни советских людей, у Соколова-Микитова мягки, диалоги немногословны, весь строй письма не нарушает общего лирического колорита, связывающего в целостную гамму жизнь природы и человека.

Но так же, как малая родина смоленских лесов со временем уступила место в творчестве писателя большой родине всего советского мира, так и человек-созерцатель, поэт природы, начинает отходить в книгах Соколова-Микитова на второй план перед лицом наступающего человека — преобразователя природы.

Факты нашей действительности так могучи, что роль человека-строителя, творца нового мира, увеличивается, растет ото дня ко дню повсеместно — и в пустынях Средней Азии, и в зоне вечной мерзлоты. Человек социализма есть средоточие всего, что совершается на наших глазах. Сама природа дивится этой новой энергии, пришедшей в мир, чтобы его переделать и облагородить. И мне кажется, здесь, на пути изображения человека, перестраивающего природу, разворачивается и должна разворачиваться деятельность талантливого писателя Соколова-Микитова, столь чутко и пронизательно слышащего и разгадывающего природу.

Соколов-Микитов стоит не одиноко в нашей литературе. Из первых его друзей-наставников он сам называет в давнем прошлом — Ивана Аксакова, в недавнем — Горького. Мне хочется добавить, что он, конечно, чем-то близок и Михаилу Пришвину, и Владимиру Арсеньеву, и Николаю Пинегину. С первым его сближает философско-поэтический взгляд на явления. Последних объединяет с ним беспокойный зов к движению, к открытиям нового в жизни. При всем этом Соколов-Микитов обладает тем неповторимым, своим голосом и неповторимым, своим глазом, которые служат приметой художника, одаренного самобытным талантом.

Соколов-Микитов пришел в литературу со сказками, слышанными и собранными в укромных лесных уголках. Сейчас перед ним, как и перед всеми нами, творится великая сказка на пространствах, которых, даже при любви своей к странствиям, Соколов-Микитов не мог бы никогда исходить, — на необозримых пространствах всего Советского Союза.

Я думаю, мы должны пожелать Соколову-Микитову, чтобы он посвятил свое зрелое мастерство писателя этой великой реальной сказке о реальном созидании советским человеком нового, коммунистического мира среди одухотворенной новым смыслом природы.

2

Есть дружбы, которые слагаются меж людьми медленно, не сразу достигая своей глубины. И есть дружбы, которые возникают вспышкой и горят затем непотухающим огнем всю жизнь друзей.

Нынешним летом наступает полвека с того дня, как судьба одарила меня встречей с Иваном Сергеевичем Соколовым-Микитовым.

Было это в Петрограде, работал я в Доме книги, в редакции критико-библиографического журнала «Книга и революция». Как-то в часы своих занятий увидел я за стеклянной дверью плечистого, рослого человека, смотревшего на меня вопрошающе — входить или нет?.. Легко запоминаемую двойную фамилию я знал по печати, но печати берлинской, почему и вопросом моим прежде всего было:

— Приехали из Берлина?

— Оттуда, — услышал я подтверждение, неторопливо разделенное на слоги, как перед тем разделена была и длинная фамилия. С той же неспешностью сказано было прибывшим, что пожаловал он поутру на пароходе, который простоят в гавани суток трое, а это позволило оставить на борту чемодан — весь багаж пассажира, пока он ищет себе ночлег в Петрограде.

К настоящему разговору дело будто еще и не подступало, когда вдруг произошел неожиданный оборот. И не потому, что Иван Сергеевич заговорил быстрее, совсем нет!

— Я привез вам поклон от Алексея Максимовича, — словно бы вспоминая, произнес он.

— Вы виделись с Горьким?

— Был у него гостем в Герингсдорфе...

Меньше года назад Горький отправился лечиться за границу. С самого начала пребывания в Германии он не оставлял множества своих связей с родиной. Не порывал

их и с молодыми писателями, зачинавшими советскую художественную литературу. Молодые отвечали ему восхищенно — нынче документы той поры общеизвестны в литературе. Ненасытная горьковская сила общения с начинающими писателями отмыкала каким-то ключом их внутреннюю жизнь. И вот одно упоминание имени Горького толкнуло Соколова-Микитова в первой же встрече со мною рассказать, пусть наикратчайше, о своей жизни или своем становлении писателем.

Сказать так нахожу основание в созданных им книгах. Редко кому из художников доводилось с таким обилием ввести в свои произведения накопленные факты личной жизни. Автобиографии Ивана Сергеевича, с полнотою написанной, не существует, хотя интереснейшие заметки этого рода он публиковал. Но какое же множество страниц его прозы так искусно обогащено пережитыми чувствами и мыслью! И где слово, каким прямее всего назовешь это пережитое?

Ведь уже ко дню нашей встречи в Доме книги путь писателя включал в себя события, необъяснимые с помощью простого перечисления. С юности начатые морские скитания по свету не ограничились опытом ученичества. Матросский ученик становится моряком. Грянувшая война застигает его на берегах Эгейского моря. Добравшись до родины, он уходит на фронт добровольцем — санитаром. Недолго спустя летает на первом русском тяжелом бомбардировщике «Илья Муромец». Февральская революция встречена им на фронте, и фронт посылает его депутатом солдат в революционный Петроград. Тут переживает он Великую Октябрьскую социалистическую революцию — слушает в Таврическом дворце выступление Ленина, в редакции «Новой жизни» знакомится с Горьким. О тех днях он потом напишет, как здесь впервые серьезно начал задумываться о том, что стало его «жизненным путем и судьбою: о труде и назначении писателя».

Нет, не перечисление жизненных фактов, а их претворение писателем в его искусстве дает ответ на вопрос: в чем видит он свое назначение? Он пишет повести, рассказы, в его обычае — очерк, отражающий переживаемое впечатление. Говоря о том и другом жанрах, критик вряд ли мог бы не отметить, что в художественных приемах

выражения Соколов-Микитов повсюду остается самим собой. Но отыскивая объяснение воздействия его прозы на читателя, критик снова обратится к необычности его биографии.

Первые посвящения Иваном Сергеевичем меня в свою жизнь обнимали период революции, гражданской войны, возобновленных плаваний по средиземноморским портам Африки, Азии, Европы. Море снилось ему, говорил он, стоило лишь затянуться побывкам на берегах. На эти странствия, окончившиеся бедованием в Лондоне (о нем — чудеснейшая повесть «Чижикова лавра!») и переселением в Берлин, ушло почти пять лет. А с возвращения на любимую речку Невестину, в родной дом, мощно двинулся в рост писатель, продолжая обогащаться всем, чем дарила новая жизнь его родины.

Да само слово «земля» — «Теплая земля», как назвал он одну из книг, — звучало теперь на любимой Смоленщине зовом к новой жизни. Соколов-Микитов все чудеснее раскрывал качества своей природы. Насколько сроднилось его имя с советской литературой, настолько его знают путешественники, ценят этнографы, любят охотники. Целые полосы нашего Заполярья добавочно озарены в исследованиях Севера живописным словом Ивана Сергеевича. Он говорит о тундре Таймырского полуострова, об арктических экспедициях, о жизни Новой Земли, о солнечных ночах. И немало имен путешественников, бывших товарищей первооткрывателей «края Земли», в числе которых находились спутники героического «Седова», становились содрузгами Ивана Сергеевича.

И опять: не исчерпать, хотя бы по названьям, земель и вод, которые им изучались. И как не радоваться словам Ив. Соколова-Микитова, обращенным к советским читателям: «Основой всей моей жизни и многолетнего писательского труда неизменно была любовь к нашей великой Родине и ее людям, к родному языку и русской природе — неповторимой, величественной ее красоте?»

НОВИКОВ-ПРИБОЙ

Огромное, почти решающее значение для литературной судьбы писателя имеет его индивидуальность. Свойства личного дара писателя дают ему место среди его современников и завоевывают к нему внимание будущего. Мы слышим много песен, а запоминаем какую-нибудь одну. Слышим много рассказчиков, а в памяти храним какого-нибудь одного. И запомнившаяся песня обычно бывает проста, и рассказчик тоже прост, но только прост по-своему.

Алексей Силыч Новиков-Прибой был человеком, был явлением самобытным. Он обладал жизнью, которая запоминается сразу и навсегда. Тамбовский крестьянин, балтийский матрос, революционер, участник исторической морской битвы, писатель, автор книги, известной во флоте и армии, в городе и деревне, книги, равно понятной академику и рабочему.

Каждую особенность своей биографии этот богатый человек обратил в качества своей литературы: он писал расчетливо-метко, как крестьянин, поэтично, как моряк, целеустремленно, как революционер. Книги его представляют воплощение его жизненных свойств.

В работе над самой большой из книг — над «Цусимой» — он видел свою миссию. «Цусима» была одновременно плодом жизни и целью жизни.

Эта книга есть подлинная эпопея. Создавая ее на протяжении почти четырех десятилетий, возвращаясь

к написанному, переделывая его, дополняя, автор стремился к объективному своду исторических фактов, к соединению самых разнообразных сказаний о трагической битве, к отысканию той правды, которая могла быть названа былью. Я встречал морских офицеров, участников цусимского боя, и по рассказам их понял, что Новиков-Прибой сделал из них своеобразных участников книги. Они были вовлечены писателем в работу, и не только вовлечены, но увлечены ею, захвачены мыслью о создании правильной, справедливой картины исторического события. Так же точно привлекались к свидетельским поискам материалы матросы, бывшие в японском плену. Работа над книгой сделалась групповым творчеством, которое слито в целое личным авторством писателя. Так, именно так создавались в прошлом эпопеи, так создал эпопею о битве русского флота Новиков-Прибой.

По содержанию «Цусима» является правдой о народе в великом сражении. Идея оправдания героической массы нашего флота, свидетельство о гордом воинском духе и доказательное, гневное обвинение неумелого, преступно консервативного руководства флотской массой и самим флотом — вот что заложено в корне революционного произведения. Герой эпопеи — народ, предки которого восходят к Севастополю, к Гангуту и Гренгаму, потомки которого победно решают сейчас, в нашу Отечественную войну, историческую задачу обороны Советского Союза от фашистской Германии.

Новиков-Прибой писал о народе тем языком, которым владеет редкий писатель, — языком народным. Поэтический дар его в истоках своих прикасается к талантам сказителей. И замечательно, что он был непревзойденным рассказчиком и свои написанные произведения никогда не читал по книге, а сказывал наизусть.

Все мы видим Алексея Силыча живым в этой роли творца и одновременно исполнителя своих творений перед аудиторией. Слушатели покорялись его рассказам с тем счастливым самозабвением, какое охватывает детей, когда они слушают сказку. На трибуне или на сцене перед огромной аудиторией он чувствовал себя так же легко и естественно, как в той обстановке, что порождает сказку и воспитывает сказителя — в лесу, около костра, в деревенской избе с двумя-тремя слушателями.

Мне пришлось бывать и таким близким, интимным слушателем Алексея Силыча — темной весенней ночью, под елкой, у огня. И он меня превращал в ребенка своими рассказами, своим юмором, и я хорошо представлял себе, что делал этот человек со своими слушателями где-нибудь в кубрике военного корабля, в далеком морском рейсе.

Народность дара Новикова-Прибоя — вот что сделало его рассказчиком, писателем неповторимым, и вот почему в нашей памяти не может заглохнуть песня, которую спел этот необыкновенный человек своей необыкновенной жизнью.

1944

НИКОЛАЙ ПОГОДИН

Когда в последний путь провожали Николая Погодина, меня не было в Москве. Я прощался с ним эти дни издалека. Он остается в моей памяти только живым.

Живой Погодин — достояние советской литературы. Я чуть было не сказал: истории литературы — и это, конечно, так. Но это лишь логически так. История нашей литературы, как и сама она, вся в становлении, в борьбе за расстановку явлений, за первоначальное взвешивание сил, за архитектонику своего остова, своих конфигураций и орнаментики. Происходит нечто подобное тому, что мы видим в жизни архитектуры: там все еще вырабатывается советский стиль; после слепого повторения конструктивизма двадцатых годов, после разлива по всей стране стереотипных колонночек бывшего русского ампира, после штукатурных кудряшек — к поискам ясной целесообразности новых общественных и жилых зданий. И в литературе, в ее борении продолжают поиски советского стиля, а вернее — стилей, то есть органичного разнообразия художественного выражения, обусловленного исторически. Жизнь возводит себе опоры в своей истории. Наивно было бы полагать, что история слагается из умерших по мере естественного накопления надгробий. Среди умерших большинство — мертвецы, но находятся и *бессмертные*, и это говорит о том, что мир не успел у них взять всего, пока они были живы, и они продолжают

действовать с нами, обогащать нас как живые (об этом говорил хорошо Гоголь).

Николай Погодин будет долго действовать в нашей литературе как живой. Мы будем слышать его спорящим, смеющимся, каков он есть. Многие из броских красок, ему свойственных, не погаснут, а будут возбуждать радость и печаль, гордость и протест. Он всегда рвется к свету полудня, но не забывает, что существует и полночь.

У меня такое чувство, будто Погодин постоянно находится где-то рядом. За четверть века, с тех пор как я узнал его, случалось не раз, что мы не виделись месяцами. Но при каждой встрече разговор продолжался, словно мы расстались накануне. Оказывалось — и разлучаясь, можно жить одною жизнью.

Счастлив писатель, которому талант художника дан вместе с талантом человека. Таким был, например, Алексей Толстой. Его искусство дышало его личностью. И когда я прочитывал его книгу, мне казалось — я побывал с ним самим.

У Погодина есть сходство с Толстым в некоторых особенностях дара. Как Толстой, он писал много и писал по-разному. Было великолепное, монументальное. Было легковесное, шутовское. Было такое, за что писатель готов был драться и дрался, как за свою жизнь, и выходил с победой. Бывало и такое, от чего он легко отказывался и что — очень вероятно — с удовольствием забывал. О своих «проходных» вещах Толстой говорил: «Написал, прости господи, штучку — смерть какая дрянь!» Погодин любил говорить: «Вот еще сочинил некую пи-еску...» Слышались в этом словечке и озорная веселость, и доза смущения.

Кажется, легкая и чаще всего скорая работа у обоих писателей была роздыхом между периодами труда захватывающего, исполненного страстного подъема. Толстой писал «Хождение по мукам» на протяжении двадцати лет. Драматическая трилогия о Ленине потребовала от Погодина того же срока. Где надо было служить своему вдохновению, оба они не щадили себя, отдаваясь работе самозабвенно.

Самая яркая сторона Погодина — его смелость. Прочитав, что в Москве поставлена пьеса под названием — «Поэма о топоре», я ахнул. Поэма на сцене? И о чем же?

О топоре!.. Кто не знает, как дорожит театральная касса заманчивой афишей. Но кому придет в голову заманивать зрителя в театр топором? Это отдавало шалостью. И, однако, шалость положила начало почти непрерывному успеху пьес до того неведомого драматурга. Сила же, привлекавшая народ в театр, состояла не в соблазне афиш, — она состояла в том новом человеке, образ которого привел на сцену Николай Погодин.

Очень важно для писателя — не бояться ничего. Но чтобы не бояться, нужны убеждения. Нужно сознание, что дело, которое задумано, есть дело твоего сердца и ума. Погодин — писатель нашего времени, советский современник. Это краеугольный камень его убеждения, его сознания. Он не отступит перед материалом, труднейшим для драматургии, — перед человеком труда, завоевывающим не только место в жизни, но и власть над жизнью. В стремлении создать на сцене такого человека Погодин был ненасытен. Стремление это привело его (не могло не привести!) к попытке театрального воплощения образа, который является высшим осмыслением эпохи, — образа Ленина. Попытка стала драгоценным достижением драматурга.

Погодинские пьесы о Ленине обошли множество театров. Пьесы восприняты и любимы сценой, как любимы первенцы в добрых семьях. Признаюсь, когда я шел в Вахтанговский театр на первую пьесу о Ленине, я испытывал недоверие к тому, что уже настала пора показать со сцены человека, имя которого однозначно революции. Сыграть роль Ленина? Загримироваться под него? Заговорить, как он? Мыслимо ли? Я не раз видел Ленина в жизни, слушал его настоящего, во плоти и крови, великого и удивительно простого, человечески к себе влекущего. И вдруг — увидеть его «повторенным» на фоне кулис, в огнях рампы! На какую иллюзию может рассчитывать зритель? Если я и допускал, что театру удастся избежать чего-нибудь гротескного, то уж вряд ли обойтись ему без вольностей.

Однако из театра я ушел с совершенно другим чувством.

Странно, что могуществу искусства в должную меру не доверяют иногда сами художники. Впрочем, могуществу его и нет меры. Роль Ленина у Вахтангова играл Щукин. Неверно сказать, что артист был убедителен. Он

был покоряющ. Выход его на сцену поразил. Это был не выход, а «выбег» — тот ленинский, чудилось, неповторимый выбег, каким, скажем, во мне он запечатлелся навсегда в момент появления Ленина на конгрессе Коминтерна в Петрограде. Стремительное, безошибочное движение. Мгновенные, легкие повороты тела. Точный жест, непринужденно поспевающий за сменами мысли. И ничего лишнего.

Игра артиста была, разумеется, главным для восприятия зрителя. Главным, потому что она ответила на вопрос — мыслим ли на сцене образ Ленина. Но тогда же становилось очевидно — почему на этот вопрос мог быть дан утвердительный ответ. Он мог быть дан потому, что образ Ленина до своего театрального воплощения был уверенно вылеплен драматургом. Материал роли богат, и артисту есть что копнуть в нем своею разработкой роли, чтобы обогатить весь спектакль. Это потом подтвердилось не однажды. Я видел все три ленинские пьесы Погодина в постановках заслуженных московских театров. В роли Ленина, вслед за Щукиным, смотрел Штрауха, Грибова, Смирнова. Каждый из них, оставаясь верным образу, вложил в решение задачи оттенки, подсказанные своим талантом.

В драматической трилогии Погодин раскрыл полную силу примечательного своего дара — смелость. Мне кажется, печать ее глубже всего оттиснулась на первой части трилогии. Потребовалась ведь немалая решимость, чтобы привести тему о Ленине в театр. Она была углублена, раздвинута в дальнейших пьесах. Во всей трилогии Ленин изображен как человек. Именно — великим и простым. Он действует в окружении повседневного русского быта, в столкновениях, которые ему приходится разрешать то в начальные дни революции, то в обстановке нэпа, на первых шагах хозяйственного строительства. Контраст высокого и обыкновенного — вот драматургический принцип, на котором построена трилогия. Героическое начало несет центральная фигура. Успех создания ее Погодиным объясняется по виду очень просто: ничего лишнего. Находка не нова для законов искусства. Но драматург почувствовал, что союзницей этих законов в данном случае выступает важнейшая черта самого героя — черта Ленина.

Строительный материал писателя — человеческие судьбы. Герои бытуют с нами в жизни. Они — необыкновенное в обыкновенном. Знает ли Погодин быт? Как редко кто другой в советской литературе. Думаю, сама смелость его отточена давним деятельным опытом журналиста. В каких только широтах не бывал Погодин, с каким пылом не бросался туда, где зачиналось новое брожение жизни! Прицел его наблюдений был метким. Ракурс, в каком он изучал действительность, — всегда до жара свой, неподражаемо оригинальный. Он схватывал драматичное и смешное, прекрасное и претенциозное, зорко отыскивая в их борьбе все, что достойно человека. По свежему следу отысканного он делал прыжок в своей неистовой работе. Тут случались просчеты. Но много было и блестящих удач.

Прирожденным было погодинское чувство юмора. Смех бился в нем множеством окрасок, от иронии до сатиры, от добродушия до злости. Да, он умел быть и злым. Отлично помнится путешествие писателей и журналистов на Беломорканал в начале тридцатых годов. Много ли осталось из того, что тогда написано об этом плавании в страну... перепуганных птиц? Но «Аристократы» Погодина не сходят с театральных подмостков. Этот спектакль полон смеха. И не только. В нем рассказано о пороке и о том, как человеческое сердце рвется к воле из его оков. Здесь быт мог бы утвердить свое господство, если бы не сквозил в горькой улыбке автора луч обнадеживающей романтики. Может быть, минутами вспомнишь на «Аристократах» горьковское «На дне». Но пьесу Погодина вернее поставить в ряд трагикомедий. Хорошо, что раздается смех там, где еще не преодолена горечь. Он поможет ее изжить. И надо быть злым, если дело идет о подавлении порока, — злой смех сильнее бичей.

Редко кто знает о любви Погодина к музыке. Он не был музыкантом. Всякому ли музыканту, однако, знакомо то благоговение, с каким жил в музыке этот человек, не бравший в руки никакого инструмента? Ему был изумительно близок мир симфоний, он знал очень многие и не просто хранил в памяти, но, я сказал бы, думал с ними. Музыка была не столько его непосредственным наслаждением, сколько помогала находить ключи к труднейшим замкам, которые приходилось разгадывать и открывать Погодину в искусстве. Уверен, она была верной

спутницей его размышлений. А его тянуло размышлять, философствовать, и он фундаментально изучал предмет, подолгу готовясь к сложным задачам, прежде чем решиться на новый прыжок. Недавняя его статья о книге, посвященной Эйнштейну, — пример особой склонности к философствованию, и, когда пойдет речь о замысле пьесы Погодина «Альберт Эйнштейн», эта статья не будет обойдена театроведами.

Писателю слишком мало знания одного своего искусства. Музы все в кровном родстве и поддерживают друг дружку, даже ревнуя. Но если бы мое понимание роли музыки в творческой жизни Погодина стали опровергать, то нельзя опровергнуть, что его слух на редкость тонко улавливал колебания, волнение, бурю событий нашей современности. Даже работая за столом, он ни на час не становился драматургом кабинетным. Здесь он следовал завету, оставленному нам Александром Блоком: «Слушайте музыку революции!» Он слушал ее. И закрепил ее в голосах, которые мы продолжаем слышать в его театре.

Ведь можно говорить о *театре Погодина*. Прочными корнями вросли в сцену лучшие его произведения. Театральная жизнь последних трех десятилетий связана с его именем. Он стал и остается как бы составной частью «биографии» советского театра.

Так же, как наша литература, театр живет сейчас приливом новых сил. Молодым драматургам есть что почерпнуть у живого Погодина — в его опыте изучения действительности, в его чувстве историзма предъявляемых художнику требований времени, в его мастерстве владения диалогом, сценическим действием, интригой. За молодыми долг — не растерять достигнутого и привнести новое, свое. Молодым — смело продолжать историю литературы и театра, заложенную Октябрем.

АЛЕКСАНДР АФИНОГЕНОВ

Не так давно во время разговора с комсомольцами-студентами, которым пришлось сооружать укрепления во время обороны Москвы, один студент рассказал мне о том, как это происходило.

Это была тяжелая работа. Надо было копать землю, крепить ее лесами, возводить инженерные сооружения, которых никто из молодежи еще не умел по-настоящему делать, учиться этому и одновременно строить. Надо было сдавать законченные укрепления военным властям и переходить к следующему этапу работы — опять рыть окопы, крепить их лесами и т. д.

И вот молодой человек говорил, как было замечательно видеть возникновение и рост из земли удивительных сооружений, которые должны были оборонять Москву с запада от надвигавшихся немецких войск. Но самое удивительное и главное только предстояло: студенты соорудили целую систему чудесных укреплений, и когда закончили все и вздохнули от усталости, им сказали: «Ну вот, а теперь закладываете аммонал, и будем рвать эти укрепления, потому что нам они не нужны, так как немцы могут ими воспользоваться, а мы переходим на новые позиции и будем строить новые укрепления».

Необычайная трудность шага — разрушить то, что с отдачей всех своих сил только что было сооружено, — эта трудность больше всего потрясла тогда комсомольцев, и

на этом, как признался мне рассказчик, все они научились войне. Научились бестрепетно приносить в жертву любые плоды труда своего, научились холодному отношению к любым ценностям, если разрушение их необходимо для победы.

Это зерно военной трагедии, — отказ от любых ценностей ради победы, воспитание воли к победе ценою жертвы, — это зерно ухватил Александр Николаевич Афиногенов одним из первых драматургов, в пьесе, которую он написал в начале войны. Тема, как мы видим, нам знакома, и она потом была не раз использована другими драматургами. Но первой пьесой о войне, появившейся в 1941 году, была афиногеновская пьеса — он написал ее через три месяца после начала войны.

Им было найдено в работе над пьесой как раз то, что является самым трудным для человека в войне, — преодоление жалости к созданным ценностям и вместе с тем преодоление шока, который был вызван первым ударом фашистов, первым осознанием вероломства врага, напавшего на нас. Афиногенов очень хорошо решил свою тему в образе, потому что взял центральной фигурой молодую женщину труда, женщину отчетливо воспитанного советского сознания и показал, как в этом сознании преломилась трагедия необходимости жертвы и как оно было выведено к светлой вере в победу, несмотря на драматический конец этой героини. Такой образ советской женщины потом повторялся и будет еще повторяться, но опять-таки первым в драматургии ухватил и показал его в Великую Отечественную войну на сцене Афиногенов.

Пьеса «Накануне» была закончена в сентябре, и Афиногенов читал ее небольшой группе писателей, товарищей, друзей, там, где он постоянно работал в последние годы, где жил, — у себя под Москвой. Поразительным здесь было, что у всех, кто слушал пьесу, чувство, вызванное ею, было как бы чувством участия в самой пьесе.

Подобное чувство может дать только живой и очень смелый отклик на событие, которое совершается у нас на глазах.

Это одно из качеств Афиногенова — способность отзываться на то, что происходит в данную минуту. Можно было бы привести много таких примеров. Кто изучает его творчество, знает хорошо, как самую острую тему дня он

претворял в образ, заставляя жить на сцене людей во плоти и крови, — скажем, хотя бы в «Салют, Испания!». В «Накануне» это проявилось с наибольшей остротой. Немедленный отклик на событие не мешал Афиногенову оставаться художником, который решает свою задачу всегда на значительном жизненном примере и поднимает факт на художественную высоту.

Его пьесы хороши тем, что это хорошая литература, и он, будучи прирожденным автором и человеком театра, был в основе своей литератором — он жил пером. Его продуктивность громадна. Он оставил, несмотря на то что умер очень молодым человеком, двадцать шесть пьес, не считая того, что писал в прессе. Когда нам, его друзьям, пришлось познакомиться только бегло с наследием, оставленным им, мы были поражены, потому что огромное количество записей лежало перед нами просто музейными объемами. И, конечно, огромной части того, что Афиногенов знал и хотел сказать, он не успел сказать. Он только накапливал свои богатства. Двадцать шесть пьес — только часть его возможностей, — они громадны. Большинство его пьес увидели сцену. Это очень редко для драматурга с такой продуктивностью.

Интересен Афиногенов был по своему жизненному укладу. Это был, я бы сказал, литератор нового типа, необычайно быстрый не только в творческой работе, но быстрый по темпу всех проявлений своей личности. Человек новой складки, отлично организованный, чрезвычайно непринужденно несший эту усвоенную им организацию жизни и труда, он шел с завидной легкостью по земле. Его соседи наблюдали, что по афиногеновскому быту можно было бы измерять и строить свою жизнь. С неколебимой методичностью он ездил по своим делам в город, сочетая неизбежную для театрального деятеля городскую жизнь с деревенским трудовым бытом. У него ничего не было от склонностей к сельской жизни. Он был насквозь городской человек, с помощью труда за городом умевший наладить городскую жизнь лучше, чем все горожане. И нам становилось тоже легче жить благодаря его примеру умело организовывать жизнь.

Я никогда не видел Афиногенова в угнетенном состоянии духа. Он не унывал даже в труднейших для него обстоятельствах. Он великолепно управлял собой. И это очень отразилось на его деятельности во время войны.

Он с первых дней переключил себя на работу в ней, на работу в войне. Наша литература знает, что ему принадлежит честь, можно сказать, первого организатора работы советских писателей для заграницы в начале военных действий, первого организатора этой работы в рамках Совинформбюро, что связано в его биографии с таким трагическим воспоминанием для нас всех: он погиб во время бомбежки Москвы, готовясь к отъезду по командировке Совинформбюро за границу.

Бросался в глаза оптимизм Афиногенова. Он был очень счастливым человеком по своему отношению к жизни. Это особенно сказалось на том же жизненном переломе — в момент, когда разразилась война. С самых первых часов войны он верил в победу. Эту веру, эту убежденность он вселял в каждого и внушал всем, хотя ум его был очень трезвым и он понимал великую меру испытаний, которые нам предстояли. У него не было только одного — сомнения. Это был человек огромной уверенности в будущем.

Нам предстоит интересная, большая работа по закреплению в литературе и театре памяти этого выдающегося советского драматурга и очень талантливого литератора. Мы хотим создать книгу об Александре Афиногенове. В ней будут участвовать театральные деятели и писатели, его друзья. Книга покажет его очень разнообразно, и хорошо было бы, если бы прежде всего она показала Афиногенова в его особенных чертах писателя, человека, гражданина Страны Советов, отдавшего ей искусство всей своей жизни и самое жизнь.

И можно будет радоваться, когда такую книгу получит читатель.

**МИХАИЛ КОЗАКОВ
И ЕГО «КРУШЕНИЕ ИМПЕРИИ»**

1

Есть писатели, которые при своей жизни оцениваются литературной средой либо неверно, либо далеко не исчерпывающе, даже будучи связанными с ней очень тесными узами. Иногда как раз близость писателя к своему профессиональному кругу, прочная общность интересов его с жизнью сотоварищей по литературе порождают у многих из них впечатление, что он хорошо всеми изучен и оценка достоинств его общеизвестна. Привычное мнение о таком близко знакомом, как бы раз навсегда понятом писателе мешает наблюдению за переменами, им переживаемыми, за ростом его художественных качеств. Критика часто скупится на внимание ко всему разнообразию живых литературных явлений, предпочитая уделять свои труды сложившимся, общепризнанным репутациям. Немало поэтому ценного мы теряем из виду в многоцветном богатстве, создаваемом нашими писателями.

Так сложилась литературная судьба Михаила Козакова: он был на редкость щедро наделен общественным темпераментом, был совершенно «своим» в делах и днях коллективной писательской работы, и слишком многие из его литературных ровесников, дороживших этими его выдающимися качествами общественника, забывали, что

самым дорогим в нем всегда оставалось дело его жизни — труд по призванию писателя.

И как ни горько, но надо признать, что Козаков однажды в печати справедливо попрекнул критику невниманием к его «основной работе» — к роману, который теперь, вполне законченный незадолго до смерти писателя, выходит под названием «Крушение империи».

«Хотя первая часть этого романа вышла (начиная с 1929 года) пятью изданиями, все же она прошла при полном молчании критики...» — писал Козаков три года спустя после появления книги.

Но, конечно, не без основания переиздавались отдельные части большого романа Козакова: произведению этому принадлежит свое особое место в нашей художественной литературе, и советский читатель не мог не заметить, что в этой книге изображена существенная полоса революционного развития нашей страны, взят важный момент его истории и раскрыты характерные нравы времени в образе нескольких отлично выписанных фигур.

2

Жизненная дорога Михаила Эммануиловича Козакова напоминает нам знакомые биографии советских писателей старшего поколения, встретившего революцию в юности или на пороге зрелых лет, прошедшего гражданскую войну, взявшегося за перо в разгар борьбы за утверждение рабоче-крестьянской власти.

Козаков родился на Украине, и если не считать раннего детства, часть которого протекала в Крыму, где его отец работал весовщиком в порту, то Украине он обязан всем обилием познаний и представлений о человеке и обществе, приобретаемых на первых шагах жизни. Он учился в Лубенской гимназии, Полтавской губернии, окончил ее с золотой медалью во время войны, в 1916 году, тогда же поступил в Киевский университет и слушал курс сначала на медицинском, потом на юридическом факультетах.

Еще до февральского переворота он участвовал в революционном движении киевского студенчества, и это ему очень скоро отомстилось. Когда в 1918 году, после провозглашения «гетманом» Скоропадского, Козаков при-

ехал из Киева к своей матери в Лубны, за ним устроили погоню офицеры гетманского «курения» — недавние однокашники по гимназии. Ему удалось бежать, переодевшись.

С этого момента начались для Козакова годы, полные приключений и опасностей, которые бывали так обычны, особенно на Украине, и выпадали на долю не только профессиональных революционеров, но почти всех, кто им сочувствовал и помогал.

Козаков скрывался по городам и селам Украины. Встречаясь с законспирированными коммунистами, летом 1918 года он был арестован по обвинению в большевизме, в агитации против союзных гетману германских войск и заключен в одиночку лубенской тюрьмы. После революции в Германии его выпустили. Но на смену гетманцам пришли петлюровцы. Козаков снова подвергся аресту «за большевистское настроение и русофильство».

Он не был членом партии. Однако захват города Лубны большевистским ревкомом в январе 1919 года застаёт его на одной из явок большевиков. Его привлекают к работе в ревкоме, он избирается в Совет рабочих депутатов, в исполнительный комитет Совета, назначается комиссаром труда, становится членом редакции местной газеты и корреспондентом РОСТА.

«В моем архиве остался документ — мандат Совета рабочих депутатов. Любовно храню эту ветхую бумажку как память о боевом и ярком годе моей жизни», — пишет Козаков в своей автобиографии спустя более трех десятилетий.

В августе 1919 года деникинцы занимают Полтаву. Возникает угроза Лубнам. Козаков входит в штаб обороны города. Его назначают начальником эвакуации рабочих с их семьями. Составляется огромный эшелон эвакуируемых, включающий в себя вагоны из разных городов Украины, и Козаков — комендант эшелона — доводит его сперва до Москвы, затем до Казани.

Здесь в 1920 году он возобновил занятия в университете и продолжал их до своего переезда в Петроград в 1921 году.

Этому городу, о котором Козаков говорил как о любимейшем ему еще в 1914 году, довелось сыграть решающую роль в биографии писателя. Ленинград был ему школой в литературном труде, был источником вооду-

шевления в непрестанной общественной деятельности, тут появилась его первая книга, тут он сложился как писатель, и тут прошла без малого вся его жизнь. Не было почти ни одного литературного начинания, в котором он не принял бы участия, после того как выпустил в 1924 году книгу рассказов и стал известен в писательских кругах.

Его инициатива и страсть организатора нашли свое выражение в создании журнала «Литературный современник». За время пятилетнего участия в редактировании журнала ему удалось объединить вокруг этого издания писателей, ранее входивших в различные литературные группировки: здесь печатались Алексей Толстой («Петр Первый»), Вяч. Шишков («Емельян Пугачев»), Ю. Тынянов, Н. Тихонов, А. Прокофьев, Ольга Берггольц, В. Каверин, Юрий Герман, Эльмар Грин, поэты Украины — П. Тычина, М. Рыльский и многие другие. Журнал сыграл очень заметную роль в годы перестройки литературно-художественных организаций после ликвидации РАППа. Козаков участвовал также в редактировании газеты «Литературный Ленинград», в работе Издательства писателей, отдавая им большие силы и всюду проявляя свое ясное сознание ответственности перед литературой. Как редактор журнала и издательства, он впервые опубликовал немало произведений молодых авторов, впоследствии занявших достойное место в рядах советских писателей.

В то же время Козаков непрерывно продолжал писать. За первое пятилетие своей работы беллетриста, в двадцатых годах, он выпустил восемь книг рассказов и повестей. К началу тридцатых годов были напечатаны четыре тома «Избранных сочинений», куда включена и первая часть его романа.

Но труду над этим романом суждено было занять долгие сроки и сделаться главной задачей всей писательской жизни Козакова. Первоначальный вариант романа (под названием «Девять точек») потребовал целого десятилетия; последняя, четвертая часть вышла в 1939 году. Для самого автора, однако, произведение на этом не было закончено — годы и годы возвращался он к переработке его глав и частей, пока наконец в 1954 году, многое исключив из романа и многое написав заново, не счел свой труд завершенным.

В декабре 1954 года, в Москве, Михаил Козаков умер.

Из биографии Козакова видно, что жизнь дала ему богатые приобретения, и кладовая писателя была переполнена, так сказать, материальными запасами.

Но перед каждым писателем в течение всей творческой жизни — в конце ее едва ли с меньшей остротой, чем в начале, — стоит вопрос о средствах художественного выражения приобретенных жизненных познаний. Иметь что сказать в литературе еще не означает уметь сказать. Борьба за искусство выражения — трудная борьба. Чтобы выйти из нее победителем, требуется не одно природное дарование, не только настойчивость, воля, не только обожание литературы — требуется зрелость понимания целей искусства, зрелость, которая дается опытом художника. Ответ на вопрос «как писать» не может быть дан без ответа на вопрос «зачем писать». Нельзя отыскать средство, не зная цели. Мы видим, что поиски ответа на эти вопросы поглощают у писателей длительное время, потому что решаются как всею коллективной практикой, историей литературы, так еще и неизбежно индивидуально.

Козаков пришел к работе писателя с представлениями о литературе, распространенными среди молодежи в канун первой мировой войны, — со своего рода обязательными вкусами законодателей декадентского течения в искусстве. Литература реализма была в глазах этого течения устарелым видом искусства. Если сказать, что являлось общим требованием всевозможных вариантов разветвленного декадентства, то главное было в том, чтобы писать не так, как реалисты.

Отход от традиции классиков литературы привел модных писателей в начале века к пересмотру русской стилистики во всех элементах художественной формы. Это коснулось особенно языка и ритмики и вылилось в необычайную изысканность всего строя речи. Само отношение к литературе необходимо свелось к отстаиванию декадентами художественной формы как самоцели искусства. Подспорьем их оказались теоретики литературного формализма.

Молодой Козаков в раннюю пору своих поисков очутился в этих унаследованных от дореволюционного времени потемках искусства. Разумеется, он был не одинок.

Многие молодые советские писатели в начале двадцатых годов принесли с собою в литературу наскоро нахватанные ключья из последнего модернистского, «эстетического» наследия буржуазной России и с долгими усилиями высвобождались из его плена. Козаков принадлежал к тем из них, кто мучительно изживал влияния прошлого, и его первые книги могут служить примером подобных, довольно распространенных в ту эпоху литературных явлений.

Большое число рассказов и повестей Козакова дают нам картину постепенного продвижения писателя от крайне усложненной и потому «туманной» прозы к ясному языку и реалистическому стилю. Если сравнить книгу, с которой он начал, — рассказы «Попугаево счастье», — с тем, что он писал через три-четыре года после нее, — например, с повестью «Мещанин Адамейко», — то и тогда можно говорить о двух разных его литературных возрастах.

Соблазнительная в те времена «сказовая» форма речи безраздельно господствовала во всей первой, да и не только в первой книге Козакова. Здесь были не то что следы, но даже явные сколки с хитрых изощрений стилизатора Алексея Ремизова и его подмастерьев. Зараза была прилипчива, и Козакову стоило труда превозмогать манеру, которой он поддался, и отучивать себя от напевного, причетнического ритма вперемежку с многозначительно-краткими фразами из одного-двух слов. В книгах, предшествовавших работе над романом, он уже расчистил себе путь к языку и стилю реалиста, значительно освободившись от искусственного построения фразы, надуманности и расточительности в метафорах, от вольного и невольного насилия над собой, неизбежного, когда писатель во что бы то ни стало стремится к тому, что Горький называл «фигурностью письма».

Но дело не только в овладении формой, будь то форма какого угодно художественного стиля. «Форма никогда не существует без содержания», — говорит Гете в наброске схемы своей великой трагедии, касаясь «спора между формой и бесформенностью». Всякое содержание может быть выражено единственно в присущей ему форме, и если так, то форма вызывает в нашем представлении непременно присущее ей содержание. Произвольно разорвать этот двучлен невозможно. И как только писа-

тель, увлекаясь определенной стилистикой, перенимает внешние приемы и средства каких-нибудь художественных произведений, он не может никуда уйти от подсказки, которая ему навевается содержанием — существом и смыслом этих произведений, увлекших его своею стилистикой.

Тут — закон, «его же не преидеши».

В рассказах и повестях Козакова голоса и отголоски студенческих, юношеских, молодых его литературных божков, естественно, прозвучали и тематикой и образным миром героев. Мы найдем у него не только сказовую ритмику Ремизова или нервическую патетику с возгласами Леонида Андреева, но встретим и андреевский демонизм, и его устрашающую символику (о которой, как известно, Лев Толстой отозвался, что, мол, Андреев «пугает, а мне не страшно»), натолкнемся и на мифологически невероятных, отталкивающих уродствами ремизовских персонажей. Карлики физические и карлики духовные, несчастные, жалкие, пригнетенные люди или люди наглые — предатели, властолюбцы, доносчики, воры, истязатели — мир, где гибнет человек с сердцем и честной мыслью, — обычный мир, живописуемый пером молодого Козакова. Его изобразительные силы, литературный дар, само его горячее жизнелюбие и восхищение человеком — все это приносилось в жертву — чему? Созданию призраков, уже прошедших по книгам модной беллетристики, исчезнувших вместе с модой на нее и оставивших нового читателя в недоумении.

Козаков чем дальше, тем больше чувствовал безжизненность своих старых пристрастий. К счастью, в мужестве своем и действительно беззаветной преданности литературе он нашел силы, чтобы сбросить с себя путы, мешавшие росту. Он понял зависимость свою от усвоенного стиля и сломал его. Понял, что выбор того или иного жизненного материала определяет тему произведения, и отказался от своих мелких, книжных персонажей, обратив взгляд к широкому миру борьбы общественных противоречий. Яснее стала цель литературной задачи, определеннее ответ на вопрос — зачем я пишу.

Переход от одного качества работы к другому, разумеется, не был волшебным. В новый период были занесены из старого известные навыки и приемы письма, в массе своей уже преодоленные. Козаков превосходно это.

видел, и потому так сложен был весь процесс труда над романом. Однако новое качество этого труда по сравнению с прошлым было неоспоримо для него, признано было и читателем.

4

Роман «Крушение империи» задуман был сначала как произведение по преимуществу бытовое.

Помню, как на первой стадии работы Козаков увлеченно рассказывал мне замысел будущей своей большой книги. В центре ее должна была стоять история семьи Калмыковых и фигура депутата Государственной думы Карабаева. Жизнь Калмыковых, дедом которых был содержатель почтового двора в глухой провинции, имела для этого замысла стержневое значение — вокруг испытаний старшего поколения, вокруг судьбы детей и внуков вращалось действие повествования, рисовались правы переходного от царизма к революции времени. Чувствовалось, что в историю этой семьи Козаков намеревался вложить свои коренные знания уходящей от нас старой эпохи, личный опыт пережитого в годы революции, факты своей биографии. На биографичность юного героя романа — Феди — он сам впоследствии указывал. Карабаев интересовал его в плане психологическом, как личность из иного круга, нежели Калмыковы, и только отчасти как выразитель формации русского буржуазного либерализма.

Историчность эпохи, в которой должны были развертываться сцены семейной жизни, автору казалась тогда лишь дополняющим центральные бытовые картины моментом.

Так думал Козаков и много позже, хотя финал первой части романа как бы против воли вытолкнул его из довольно замкнутых семейных отношений, личных коллизий героев и заставил очертить некоторые фигуры, взятые из фактической истории времен первой мировой войны. Работая уже над второй частью, Козаков еще не предугадывал вполне, какой охват примет в будущем его произведение. Он говорил в 1933 году: «Роман мой не исторический в строгом смысле слова, однако события такого порядка, как распутиниада, деятельность оппозиционной буржуазии в военно-промышленных комитетах, кадетская партия и ее думская фракция накануне Фев-

ральской революции, «работа» охранки, а с другой стороны, подпольная революционная деятельность Петроградского комитета большевиков — все это требует создания в романе правильного исторического фона».

Важность исторического осмысления событий эпохи для Козакова была очевидной, но если бы ему сказали, что материал истории, в сущности, займет главное место в романе, он не поверил бы. Он утверждал, что исторические моменты в его плане «лишены характера самодовлеющей объективной хроники и жестко подчинены законам развития и показа судьбы отдельных (и главных) героев моего романа». Он считал историю только фоном.

Но история заставила его буквально погрузиться в изучение своих фактов. И когда он перечитал газеты всех направлений за годы 1913—1917, когда засел за труды Ленина, принялся отыскивать по Ленинграду участников свержения самодержавия и взятия Зимнего дворца, прошел по следам подпольщиков-большевиков 1916 года, когда рабочий его кабинет превратился в библиотеку с сотнями книг мемуаров и документов по истории февральского переворота — тогда весь замысел романа был пересмотрен наново, и события истории из отдаленного общего фона стали выдвигаться на передний план. Изменилась рама картины. Прежнее намерение написать трилогию, действие которой обнимает пятнадцать или больше лет (Козаков предполагал довести его до 1928 и впоследствии даже до 1930 года), было оставлено, новые границы романа сузились до изображения неполных пяти лет — 1913—1917. Зато содержание романа, уплотнившись, приобрело прочную идейную и композиционную опору: это роман о Феврале.

Является ли он в собственном смысле историческим? Несомненно. Все его основание покоится на подлинно исторических событиях, и весь строй служит изображению великого общественного перевала от России царской к России революции.

Примечательно одно наблюдение, сделанное Козаковым на встречах с читателями первой части романа. Он обнаружил, что историко-общественный материал романа, да и материал бытовой был мало известен аудитории, и больше всего это относилось к молодым читателям, задававшим автору не один «наивный» вопрос. Козаков пришел

тогда к выводу, что его книга оказалась написанной для молодого читателя, желавшего основательно знать прошлое, из которого явилась к жизни революционная действительность, окружавшая и воспитывавшая новую, советскую молодежь. Вывод был верен для периода первой пятилетки, тем более верно будет сказать, что теперь, вступая в шестую пятилетку, новое, социалистическое поколение наших читателей воспримет роман Козакова как произведение историческое во всей совокупности материала.

Февраль — это предыстория Октября. Даже старшее поколение, слушая в раннем детстве рассказ о Феврале от своих отцов, воспринимало его как давнее прошлое. Для нынешней молодежи свержение царизма — «преданье старины глубокой».

Для Козакова интерес читателей к событиям февральского переворота был сильнейшим толчком к тому, чтобы перевести свой семейно-бытовой роман на рельсы романа исторического. Но Козаков далек был от того, чтобы придавать повествованию характер исторической хроники. Тут он остался верен первоначальной своей установке: роман должен быть подвижным, наполненным происшествиями, столкновениями, неожиданностями. Сюжетность произведения, интрига, смена мест и обстоятельств действия, разнообразие характеров, контрасты положений — это тоже требование читателя, любящего большую, «толстую» книгу и всегда ждущего, чтобы она сама вовлекала его в создаваемую автором жизнь героев.

Такому требованию читателя, и вместе требованию романиста, Козаков ответил хорошо: книгу читаешь с увлечением, сюжет ее произвольно развивается из столкновений действующих лиц, фабульные моменты интересны разнообразием интриги, все время возобновляющейся на протяжении романа.

«Крушение империи» — роман с очень большим числом действующих лиц. Главные из них до типической яркости выражают существо определенных общественных слоев и классов России первой мировой войны и Февральской революции.

Прежде всего это относится к образу Льва Карабаева — одного из лидеров кадетской партии в Государственной думе и затем министра Временного правительства. По меткости обрисовки и раскрытия образа Карабаев пока единственный в советской литературе тип «настоящего конституционалиста-демократа». Он дан полно, со всеми оттенками внутренних противоречий, — либерал-буржуа, добивающийся своей собственной, кадетской революции и носящий в себе свою же собственную, законченную контрреволюцию с фразами о «политической совести» и готовностью переуступить ее не только англо-французским союзникам в войне, но кому угодно, если дело идет об интересах своей особы. Уже будучи на министерском посту, он, чтобы сохранить свое реноме, старается замять дело Теплухина, тайного агента царской охранки, служащего на предприятии родного брата Карабаева — Георгия. Кадетский лидер со своей славой «чистой совести лучших слоев общества», по иронии случая еще при царе разделивший эту славу, сам того не зная, с агентом охранки, вынужден спасти его уже после Февраля, в ореоле кадетского господства. В эпизоде есть нечто символическое, хотя автор романа не думал о символике, а только вел героя по жизни, от одного этапа к другому, всматриваясь в лукавое и злое, иногда драматичное, иногда трусливое приспособление рыцаря российского либерализма к обстоятельствам времени. Фигура получилась рельефной.

Ей под стать рисуется образ Георгия Карабаева. Фабрикант и заводчик делового толка, почитавшегося среди успевающей буржуазии прогрессивным, Георгий Павлович делал все возможное, чтобы наладить предприятие на западный образец, не исключая умеренного заигрывания с рабочими. Избранный им путь должен был вести тоже к свободе — ровно такой, которая облегчала бы быстрое продвижение его к вожделенному миллионерству.

Вокруг братьев Карабаевых вращается плеяда самых разнообразных героев, в числе их — молодежь, играющая в романе важную роль. Новое поколение буржуазной интеллигенции с наступлением революции гораздо глубже своих отцов ощущало неизбежность сделать решительный выбор между столкнувшимися социальными лагерями. Инстинкт жизни обострял восприятие: трагедия войны, народное горе, распад правящей верхушки

общества — все это тревожило сознание и чувства молодежи, понуждало искать разгадку причин несчастья, обрушившегося на родину, толкало к действию. Дочь депутата Карабаева Ирина — красочный характер, показывающий облик тех чистых, прямых натур юной русской интеллигенции, которые нашли в себе волю порвать с отцами и отдать себя на службу народу. Мне кажется, Козаков верно закончил роман на том, что Ирина рассказывает в письме своему другу ранней юности Феде Калмыкову о встрече питерским пролетариатом Ленина перед Финляндским вокзалом в апреле 1917 года: картина словно открывает перед молодой Россией дорогу к Октябрю, единственную широкую дорогу к строительству освобожденного от власти Карабаевых нового мира.

Не все, конечно, молодые люди, выходящие из мира старого, ступят на эту дорогу. Федя Калмыков (единственный, кстати, из Калмыковых, проходящий через весь роман) пока так и остается на распутье, так и не может выбрать — идти ли ему с большевиками, эсерами или еще с какой-нибудь «самой» революционной партией. От природы увлекающийся, живой, мечтательный, он тоже, как Ирина, ищет правды, горячо вступает за нее, но его стремления неясны ему самому. Как в начале войны, он продолжает все еще неопределенно думать и гадать о своем «месте в мире» и после крушения царского строя, хотя ему даже довелось стрелять при разгроме типографии черносотенного листка «Двуглавый орел».

Другая группа героев романа располагается вокруг Ваулина — организатора подпольной печати большевиков, члена Петроградского комитета партии. Его жизнь проходит от ареста к аресту, и Февраль освобождает его из «Крестов». Это профессионал-революционер, опытный пропагандист, ведущий свою работу и в заключении. С его образом связана в романе развернутая картина революционной героики, подготовка переворота, методическое, упорное накапливание тех усилий, которые привели к свержению царизма и организовали боевое руководство народной революцией. Рабочий Громов, инженер Петрушин, солдат Николай Токарев, политкаторжанин Власов — вот соратники Ваулина, партийцы, действующие в особой атмосфере конспиративных явок, печатания, распространения прокламаций, передаточных пунктов литературы, оружия и постоянной, изощренной слежки охран-

ки. Опасны и тяжелы были препятствия на пути к освобождению России, и только цельные, стойкие, испытанные всеми трудностями жизни и самоотверженные характеры в состоянии были их одолеть. Таким характером показывает нам Козаков своего Ваулина.

Два антипода — буржуазная интеллигенция с ее либеральными вождями кадетской партии и люди из авангарда рабочего класса, организующие свою партию пролетариата для предстоящих боев с буржуазией, — стоят на переднем плане всего обширного произведения.

Если Козаков достигает того, что читатель на протяжении семидесяти двух глав с нарастающим интересом следит за сплетениями личных судеб героев и быстро сменяющихся исторических событий, то объяснить это надо раньше всего жизненностью главных фигур романа. Действующие на авансцене, они являются не иносказательными обозначениями тех либо других общественных классов, не ходячими схемами мировоззрений и политических программ. Постепенное раскрытие характеров, будни героев, слабости и привязанности, быт и события, формирующие душевный склад человека, — отсюда набирает писатель черты живого образа, и эти черты будят читательское доверие к истинности рассказа, вовлекают нас в воображаемую жизнь, как в действительную.

В этом смысле Лев Карабаев не вообще какой-то условный лидер кадетской партии, а определенный человек, которого мы знаем и который был кадетским лидером. Он объясняет самим существом своей личности, что такое кадетский лидер. Если бы личность его осталась не раскрытой, то персонажу по имени Карабаев можно было бы приписать любую партийность. Льву Павловичу Карабаеву не припишешь — он мог принадлежать единственно к кадетской партии и притом непременно к ее «левому» флангу. Он приближается к литературному типу, он именно формация российского либерала эпохи крушения империи.

Раскрывая образы, каждый писатель неизбежно, в той или иной мере, дает им заслуженную моральную цену. Это делается иногда малозаметными приемами, вплоть до едва уловимых оттенков стиля. Козаков чаще идет прямым путем, открыто выражая свое отношение к герою, особенно предпочитая авторскую откровенность в характере враждебных его чувствам действующих лиц. Однако в

собственно литературном понимании герой — всегда «герой», даже если это ничтожный, падший или подлый человек в жизни. Писатель обязан и «отрицательную» личность проанатомировать своими инструментами, аналитически вскрыть ее психику. Злодеяния, как всякий поступок, вытекают из личных качеств героя, и они должны убеждать читателя в своей реальности, как бы ни были низки и какого бы осуждения ни заслуживали. Козаков следует этому правилу реалистического изображения и, разоблачая своих отрицательных персонажей с нещадной ненавистью, показывает нам их преступное существо во всей полноте.

Так, он раскрыл в романе предателя Теплухина, выдавшего тайну киевской подпольной организации охранному отделению и ценой этой купившего себе досрочное освобождение из каторги; отталкивающий путь бывшего «политического» заключенного к наемному провокаторству вскрыт и вычерчен автором с убедительной внутренней точностью.

Козаков уделил очень большое место описанию ненавистной народу царской охранки, этому мерзкому дну абсолютизма с его грязными подонками. Здесь мы сталкиваемся с галереей многоликих мастеров черного дела — от жандармских генералов, своего рода «интеллектуального» класса, до шпииков средней руки, с претензией на «психологию». Мог ли обойти автор эту среду в таком романе, как «Крушение империи»? Я убежден, обойти ее было нельзя.

Чем стремительнее к конечному краху катилась российская монархия, тем судорожнее она сопротивлялась угрожающей ей участи. С другой стороны, чем выше поднималась волна народной революции, тем меньше оказывалось у царских властей средств сопротивления. Уже и на армию и на гвардию нельзя было твердо опереться — почва ускользала из-под ног царя и его верных и полувверных слуг. Оставался последний опорный пункт: жандармерия, сыск, «охрана общественной безопасности» с ее тюрьмами, каторгой, убийствами без суда. Чудовища, лихорадочно действовавшие на последнем опорном пункте монархии, спасали не только царя, но и свои шкуры. Им лучше, чем царю, было известно, как быстро нарастает вал революции и насколько он уже высок. И они старались за царя и за себя.

Козаков вывел в своих картинах эпохи эти мрачные лики из тайников охранки — отребье в мундирах и без мундиров. Это третья группа персонажей, которая начинает действовать уже в первых главах романа и исчезает с последними: предатель Теплухин, жандармский ротмистр Басанин, сыщик Кандуша, жандармский генерал Глобусов, его правая рука — охранник Губонин. Всех их как бы венчает в канун революции пресловутый министр внутренних дел Протопопов.

Таковы в основном три группы героев, которые составляют фундамент всего образного здания романа. Каждую из групп населяет много лиц, и во всех трех выступают на передний план фигуры, органично связанные с темой произведения и представляющие собой выразительные жизненные образы.

6

Можно выделить еще немало важных героев, чтобы сказать о многосторонности материала, введенного в «Крушение империи», но нельзя перечислить всех действующих лиц второго плана и обширного фона, собранного из огромного числа эпизодов. Лиц этих — десятки, и среди них становятся в особый ряд действительные участники исторических событий, описываемых Козаковым.

Царские министры, царь с царицей и Распутиным, председатель и депутаты Думы — Родзянко, Миллюков, Гучков, Керенский, английский посол Бьюкенен и другие — не только входят составной краской в общий колорит исторической картины, но помогают читателю очень зримо уяснить расстановку сил в борьбе за монархию и против нее. О степени необходимости присутствия в картине именно того или другого реального лица истории могут быть споры. Но лица эти были нужны в интересах общего замысла.

Для меня очевидно, что одним из достоинств, с какими замысел осуществился, является правильная расстановка в романе общественных сил, участвовавших в событиях эпохи, и верно представленное стечение обстоятельств Февральской революции.

Ленин в своих «Письмах из далека» так говорит об этой эпохе: «Если революция победила так скоро и

так — по внешности, на первый поверхностный взгляд — радикально, то лишь потому, что в силу чрезвычайно оригинальной исторической ситуации *слились* вместе, и замечательно «дружно» слились, *совершенно различные потоки; совершенно разнородные* классовые интересы, *совершенно противоположные* политические и социальные стремления»¹. И дальше Ленин разъясняет, какие же именно разнородные потоки слились вместе, чтобы свалить монархию: это заговор англо-французских империалистов, которые в своих интересах передела мира толкали Милюкова, Гучкова и компанию к захвату власти с целью упорного и яркого продолжения войны — с одной стороны, и с другой стороны — «...глубокое пролетарское и массовое народное... движение революционного характера за *хлеб, за мир, за настоящую свободу*»².

Роман Козакова в идейно-общественном, историческом плане строится на этом ленинском толковании событий Февральской революции. Монархия пала действительно «скоро», потому что у нее не оставалось, кроме разве придворных германофилов, черной сотни и охраны, никаких сторонников. Революция победила действительно лишь на поверхностный взгляд «радикально», потому что, «дружно» свалив с престола царя, вся буржуазия выступила за лютое продолжение войны, а народ, во главе с пролетариатом, — за хлеб, мир и против буржуазии и помещиков. Но это уже был новый период революции, конец «чрезвычайно оригинальной исторической ситуации» Февраля, и этот период не входит в пределы романа «Крушение империи», законченного Козаковым на встрече рабочими Ленина, возвратившегося из эмиграции в Петроград.

Достоинство романа, как обширной картины последних лет российской монархии, заключается в том, что автор ясно представил читателю своеобразность борьбы антагонистических классов русского общества в этот момент истории. Классовые противоречия не утихали в годы войны и февральского взрыва, а непрестанно нарастали до крайней вражды, и, однако, к свержению с престола трехсотлетней династии Романовых враждующие классы пришли как к общей задаче *всей* страны. Царя

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 31, стр. 16.

² Там же, стр. 17.

сваливали с престола все вместе — рабочие, крестьяне, солдаты, ремесленники, торговцы, промышленники, но сваливали с совершенно разными целями. И едва только престол рухнул и запорошил своей щепой изношенную машину царизма, как эти разные цели, руководившие усилиями классов в борьбе против него, вышли на свет с небывалой очевидностью для народной массы. Буржуазия не могла терпеть царской власти над своими интересами, требуя себе свободы рук для наживы на продолжении войны заодно с англо-французскими союзниками. Но буржуазные партии с радостью сохранили бы царскую власть над рабочими и крестьянами, открыто показавшими, что они идут к своей собственной власти над буржуазией.

Козаков, изображая «оригинальность ситуации» Февраля, проявил историческую точность взгляда, поставив верные акценты на том, что сближало буржуазные партии с пролетариатом в разгроме империи, и на том, что их исторически разделяло с ним, как выразителей интересов своего класса. Приход к власти Милюковых и Карабаевых означал не победу кадетов, а подлинный конец их партии. Милюков на Миллионной улице, у князя Путятина, умолял думцев сохранить монархию, а по другую сторону Невы, на Петроградской стороне, в здании Кронверкской биржи, ленинцы работали над сплочением рядов пролетариата вокруг Советов, против возможной реставрации империи и во имя победы социализма.

В одной рукописи Козакова, найденной у него в архиве после его смерти, есть такие строки:

«В поле моего зрения попал последний предвоенный и предреволюционный ряд буржуазной и мелкобуржуазной, т. н. «демократической» интеллигенции. Вся она приняла Февраль, громадная часть ее была опрокинута Октябрем.

Октябрь — это начало конца старой, идеалистически мыслящей «традиционной» русской интеллигенции. Поэтому ее последний ряд, увидевший революцию, имеет наибольшие права занять внимание наших современников».

Политически эту интеллигенцию шире прочих партий объединяли кадеты. Поэтому их партии и уделено главное внимание в романе «Крушение империи».

Роман построен на общественных фактах: Этого было бы недостаточно, если бы автор не исследовал факты в их развитии и не оценил бы закономерности этого развития. Писатель отправлялся не от схемы, он шел от изучения действительности, документов политической борьбы, и в первооснове его знания эпохи, конечно, заключены также воспоминания о времени, им лично пережитом. Роман стал историческим по жанру, историко-бытовым и социальным по содержанию.

7

Долгий путь, пройденный Козаковым в работе над «Крушением империи», отразил не только этапы написания самого произведения, но и менявшиеся взгляды писателя на свою задачу, требования его к себе как к советскому литератору.

В предисловии ко второму изданию первой части своего романа Козаков говорил, что он оглядывается на прошлое, чтобы распознать и разоблачить его. «Но этого мало: я *прощаюсь* с ним — без какого бы то ни было сожаления. В *памяти* это прошлое неуничтожаемо: уничтожить это прошлое в жизни — таково призвание наше — современников».

Тема прощания долго занимала его. Она, естественно, влекла к воспоминаниям личного характера, а это должно было придать психологическую окраску всему роману. Козаков считал, что уже по одному тому, какой материал действительности выбран для романа, можно судить о мироощущении писателя — выбор как бы объясняет интересы автора, и оттого в любом художественном произведении в той или другой степени звучит «исповедь». Я всегда был склонен тоже так думать, и когда рассматриваю роман Козакова, отчетливо вижу следы влияния материала, выбранного им на первых порах работы: тут много заложено автобиографического начала, очень многое толкает автора к «исповеди», к прощанию с лично пережитым и оставленным в прошлом. Если бы этот материал личного жизненного опыта взял перевес, роман сузился бы до истории отдельных жизней или семейств, переданной описательно либо «психологизированно», хотя бы и на фоне событий эпохи.

Но Козаков постепенно менял свое отношение к задаче и в конце концов переоценил ее в корне, выработав и новые для себя средства повествования.

Общественная жизнь выступила в романе из слитного фона на крупный план, и явления ее показываются целыми главами. Связи героев с событиями укрепились. Уже не один кадет Карабаев со своим братом — заводчиком действует перед читателем, а кадетская партия, думские фракции, буржуазия. Не один Ваулин как революционер интересует автора, но организующая революцию работа большевиков, рабочее движение, борьба пролетариата. Не в одном жандармском писаре, охраннике Кандуше, воплощается царская машина подавления революции, но вся эта машина, с ее тюремными винтами, кандалными, цепными передачами шестерен, рычагами в руках царских помещиков, громыкает под каждой страницей книги, рассказывающей о тоске по свободе и борьбе за нее сильных, чистых героев этой повести. Больше стало в ней драматического напряжения, жизнь личностей уступила первенство противоречиям событий, общая проблема времени вобрала в себя проблемы частных судеб. Появилась народная, объективная интерпретация эпохи на смену «прощания» с прошлой жизнью героев и самого автора. Все меньше оставалось в романе исповеди по мере продвижения работы над ним, все больше занимала места история. И если взглянуть на писательский путь Козакова в целом, то и от прежней манеры его письма уже почти ничего не осталось в «Крушении империи».

Я говорю — «почти», потому что каждая авторская индивидуальность всегда сохраняется в основе стиля, как бы его ни совершенствовать. Козаков освободился от искусственности старых своих речевых конструкций, от умышленной распевности своих ранних стилизаций. Он шел к простоте языка, к ясной фразе, к точному слову, без которого нельзя верно передать мысль, создать образ. Но его стилю присуща нервность, сама натура его настолько подвижна, возбуждима, что ему совсем не свойственны были бы, например, обороты речи уравновешенные, ритм спокойный, темп плавный. Он с горячностью отдавался первым, острым впечатлениям действительности, и это накладывало свою печать на манеру, в какой он воспроизводил их в письме.

Длительность работы должна была по-разному отразиться на романе. С одной стороны, она обогатила его широтой материала, разнообразием контрастов. С другой — поставила перед более сложными требованиями в области композиции: материал начал разрастаться изнутри, и чем дальше, тем труднее становилось его распределять. Вот почему в конце романа историческая тема, взяв перевес, вынудила Козакова к беглым развязкам взаимоотношений между героями. Движение, жизнь главных образов оказались стесненными, для полноты раскрытия характеров не доставало «площади», сюжет мог быть только досказан. Это все очевидно при сравнении частей романа между собой, прежде всего — первой части с четвертой.

Основательная и успешная переработка старой редакции романа, при которой Козаков исключил восемнадцать листов прежнего текста и написал более десяти листов нового, дала очень много для произведения, но не могла дать все. Есть в стиле заметы былых пристрастий то к отвлеченным понятиям, то к некоторой декламационности или риторике. Это касается отдельных мест, но такие места сохранились и в последней, теперь уже посмертной редакции романа. Среди множества лиц второго плана есть хорошо изображенные, играющие необходимые роли, но находятся и такие, которые могли быть удалены, чтобы избежать пестроты эпизодов и прийти к большей выразительности сцен.

Но то, что достигнуто произведением в художественном и конкретно-историческом плане, не может быть умалено в большинстве частными недочетами.

«Крушение империи» — роман своеобразный уже в силу своеобразия писательского видения мира и той страсти, с какой донесены до читателя потрясения эпохи, послужившей содержанием книги. В художественной литературе нашей Февраль почти не нашел такого отражения, которое ставило бы в центр главные противоречия времени и с широким охватом политических обстоятельств истории давало бы ее картины. Поэтому я и считаю, что роману Козакова принадлежит особое место среди советских произведений на историко-революционные темы. С выходом его в свет читатель восполнит существенный пробел на своей книжной полке. Особенно читатель молодой.

Мы живем накануне сорокалетия со дня свержения царизма в России, этого первого победного акта революции. О нем не только не может ничего помнить советская молодежь, но она слишком мало знает о событиях даже по книгам. Новое поколение совершенно недостаточно знакомо с условиями народной жизни при царе в период первой мировой войны и, право, имеет чересчур схематичные представления о старой российской интеллигенции во всех ее мастьях и разновидностях. А интерес к истории у нас большой, к истории, которая рассказывается не по схеме — от готовых выводов к тем же выводам, — но ведет к заключениям от фактов.

Художественная литература раздвигает раму исторического факта с помощью обобщенных образов действительности.

Жизнь, раньше неизвестная читателю, возникая перед ним из прошлого, помогает вернее оценить настоящее, смелее глядеть в будущее.

Роман Козакова хорошо послужит советскому читателю своими красочными, образными и познавательными картинами последних дней императорской власти в России и дней начальных новой России после февральского переворота.

Выпуском «Крушения империи» в свет исполняется то дело, которого не удалось довести до конца самому Михаилу Козакову. В роман он вложил лучшие свои силы, но книга эта далеко не вместила в себя всех его сил.

Козаков был, несомненно, прирожденным литератором редкого темперамента. Проза влекла его к себе больше всего, и он жил в ней подолгу и всегда с высшим для него подъемом. Но когда он увлекался другими жанрами, то эти влечения были тоже долгими, исполненными его обычной страсти. Он очень любил театр и больше десятилетия с жаром отдавался работе в драматургии, часто испытывая разочарования и опять возвращаясь к новым попыткам упрочиться на сцене. Некоторые его пьесы принесли ему успех.

Думаю, характеру его особенно близка была журналистика. Необыкновенно горячо это проявлялось во всевозможных дискуссиях, в которых он выступал как литературный, театральный критик и публицист. Большую полосу своей рабочей жизни он отдал спорам об искусстве, столь обильным и богатым в первой половине

тридцатых годов. Это были годы, насыщенные многосторонними замыслами Горького, переполненные новыми предприятиями в издательском, литературном, журнальном мире.

Тут Козаков обретался весь целиком со своим непотухающим, беспокойным интересом в жизни литературных коллективов, к разноречиям, схваткам мнений, вкусов, талантов среди людей искусства. Кажется, от тех времен не осталось в ленинградской печати ни одного отчета о дискуссиях, в котором не было бы названо его имя. Он заявил себя последовательным сторонником общественного, воспитательного назначения литературы и всем своим неутомимым трудом литератора стремился показать правоту этого убеждения. У него не было никакого разрыва между тем, как он понимал задачу писательского призвания, и тем, как действовал в коллективном кругу литераторов: слово его не расходилось с делом.

Он умел жить общественной жизнью, отдавать свою жизнь обществу, и плоды ее сохранились в том лучшем, что он оставил советскому читателю, закреплены и в его книге о крушении Российской империи.

ФРОМАН

И моего хоть капля меду
Найдется в зреющем саду.

М. Фроман

Лучше всего я вижу Михаила Александровича Фромана около книжной полочки, рассматривающим старую книгу. Он поворачивает книгу неторопливыми сухими пальцами, любясь корешком переплета, раскрывает ее и говорит:

— Посмотрите на титул — какое изящество, как все соразмерно и как просто! Сразу хочется сесть и читать.

Тогда, остро испытывая удовольствие от красиво расположенных на странице шрифтов, я словно заново обнаруживаю рядом с собою маленького, очень худощавого человека с светло-голубыми выпуклыми глазами, светящимися добрым и немного грустным вниманием ко всему окружающему. И я тотчас вижу, что этот человек сам вызывает такое же чувство удовольствия от присущей ему соразмерности и простоты, какое вызвала понравившаяся ему книга.

На протяжении почти двух десятилетий Фроман участвовал в писательской жизни Ленинграда, и нет литератора, в памяти которого он не занял бы своего особого места.

Он восхищенно любил жизнь и с признанием ценил ее тончайшие, иногда ничтожные проявления. К хорошо

сделанному пустяку он подходил уважительно. Все помнят его портсигар с табаком, его медленную манеру скручивания папироски, его мундштучок. Табачный дым был для него всегда чем-то новым, приятным, хотя сопутствовал ему всю жизнь. Он не мог, конечно, обойти его в стихах:

Сквозь папиросный дым у зимнего окна...

А его маленькая фигура, облаченная в овчинную шубейку, происхождением своим обязанную, наверно, войне, и неизменная палочка, которой он вежливо притрагивается к земле в такт своим узеньким шагам, — кто не помнит этой фигуры на Фонтанке, около Графского, где заседал когда-то Союз писателей, или около Симеоновской площади, где бушевала Федерация, или совсем недавно — на улице Воинова? Контур этой фигуры, с ее мягкими манерами, с особенным, присущим ей ритмом, как бы врезан в ленинградский литературный быт, и этот контур нельзя изъять из общей картины, не нанеся ей ущерба.

Фроман был литератором нового склада. Он понимал литературу как явление по самому смыслу своему коллективное, и быть поэтом для него означало быть частью коллектива, тем более неотъемлемой, чем исключительнее, выше индивидуальность поэта. Он был убежден в своей принадлежности целому и, отдаваясь ему без остатка, ждал от других, что они так же будут относиться к общему делу, как он. Это было не только общественное сознание, не только общественная совесть, это было вполне органическое ощущение среды, вне которой он не мог бы быть самим собою. Литература для него была равнозначна жизненному существованию. Поэтому литературные события или даже литературные происшествия не могли не отзываться на его душевном состоянии: он знал, что такое гордость и радость за литературу, что такое неловкость за нее и стыд. Он отлично понимал симпатии одних художественных направлений к другим, их расхождения и споры, и мне кажется, он не понимал только одного — беспринципной внутрিলитературной вражды.

Сам Фроман был принципиален как в общественной жизни, так и в области вкуса. Мягкость и житейская обходительность несколько не мешали ему защищать свои

взгляды, и часто в нем удивляла стойкость; он решительно настаивал на своем даже тогда, когда всем надоедало спорить и все были готовы с безразличием согласиться на каком-нибудь унылом компромиссе.

Что же он защищал в своей жизни?

Фроман оставил небольшое наследство — книгу стихов, книгу прозы, поэму и стихи, не собранные в книгу, и довольно много переводов, преимущественно из европейских поэтов.

Обе книги — «Память» и «Жизнь милой Ольги», стихи и повести — пример строгой требовательности поэта к своему труду и ясного понимания особенностей своего дара. Фроман был преимущественно лириком, и в прозе он ставил себе ту же задачу раскрытия лирической своей природы, как и в стихах. Я не мог найти в книгах ни одной страницы, в которой Фроман изменил бы себе: всюду чувство поэта является основой содержания.

Наиболее широко раскрыл свое чувство Фроман в повести о «милой Ольге». Эта с виду знакомая история несчастной любви решена неожиданно оптимистично и показывает истинные стремления, поэтическую мечту автора.

История действительно очень проста. На далеком железнодорожном строительстве инженер встречает славную и совсем юную девушку, увлекает ее, затем едет в Москву и не возвращается. Один из сослуживцев Ольги помогает ей перенести горе, начать учиться и встать на ноги. Этот чуткий друг — Федор Иванович, написанный в традиционной манере «добрых стариков», отечески понимающих увлечения молодости, наделяет повесть очень здоровой человечностью и дает Фроману возможность с большой простотой выразить свое отношение к судьбе героини. Судьба эта должна была бы, в соответствии с традицией, разрешиться очень мрачно: бедные Лизы встречаются ведь во все времена. Но Ольга, преодолев несчастье, рождается для новой, деятельной и счастливой жизни, и удивительно в повести то, что в таком хорошем исходе читатель не сомневается, а легко ему верит.

Мы знаем, как редко в нашей литературе встречаются характеры положительные и, наоборот, как часто желание создать такой характер приводит к появлению

фальшивых и дутых персонажей: Почему же посчастливилось Фроману?

Он создал образ чистой, возвышенной и простой девушки, во-первых, потому, что все эти качества были свойственны его художественной природе, его писательской сущности; во-вторых, потому, что он верил, что эти качества прекрасно могут и должны развиваться в условиях революционной действительности, когда им дано все для подобного развития, дано новой средою, новым обществом, новой жизнью. В таких условиях и традиционный добряк Федор Иванович кажется обновленным, убедительным и живым.

Во всей повести дышит нравственная чистота маленькой героини, и так ясна, так очевидна переключка между авторским пониманием морали и той моралью, которая олицетворяется девушкой, той мыслью, которая вложена в образ привлекательной и, правда, очень милой Ольги.

Тема человеческой чистоты представляется мне главной в лирике Фромана. Разнообразясь в воплощениях, видоизменяясь, она появляется в большинстве стихов «Памяти». Иногда это воспевание сердечной верности, иногда — природы как выразительницы постоянства. Мотивы друга, подруги, близкого и верного человека, живут в воображении Фромана устойчиво, непоколебимо. О подруге он говорит как о старшей сестре:

Она верна тебе — будь преданнее втрое!
И в самый душный час она подаст воды,
Тебя плащом своим заботливо укроет
И поведет туда, где звездные сады.

Даже неизбежность «темного берега» вдалеке — наш общий удел, о котором Фроман редко забывает, — даже эта неизбежность теряет свою значительность, когда он думает о «милом друге». Одно из самых сильных и оптимистичных стихотворений сборника «Память» содержит чудесные строки, показывающие, как дорог был Фроману образ друга:

.
И теперь мой шаг легчает,
И глаза мои ясней:
Каждый день меня встречает
Веселей и горячей.

И пока летят планеты
В этот омут голубой,
И пока еще не спеты
Все стихи про нас с тобой,
И пока твой голос рядом
Вьется, радостно горя,
И горячим виноградом
Наливается заря, —
Пусть дымится под горою
Берег темный вдалеке, —
Целый мир передо мною,
Словно яблоко в руке.

Фроман подолгу держал «целый мир» в своей руке. Его восприятие природы очень вещественно, конкретно и в то же время гибко. Он вживается в близкие ему состояния внешнего мира до полной слитности с ними. Очень хорошо это дано в «Грозе» — стихотворении, достойном соседства с высокими образцами поэзии. В нем происходит не перевоплощение, а именно слияние человеческих восприятий с бурной стихией: человек качается в гамаке, над ним плывут облака, он всматривается в них, ему чудится, что он качается не в гамаке, а в облаках, он скользит к ним сквозь ветви деревьев, он вместе с ними замыкает собою синеву чистого неба, его окружают тучи, он плывет среди них — тучей, становится частью свинцовой стены, опускающейся над притихшей землей:

И в мертвом обмороке
Духоты,
В удушье ползучей,
Глухой темноты,
Расколотый грохотом,
Бурей, огнем, —
Я падаю на землю
Крупным дождем.

Поэтическим чувством обладания миром Фроман был обязан своему тяготению к природе. Это тяготение было главным источником его оптимизма. Повсюду, вплоть до поздних стихов, встают перед нами образы, почерпнутые из природы. Мир — яблоко, мир яблони, плодового, цветущего сада, и мир закатов, звезд, весен, и постоянная картина облаков, беззвучно плывущих следом за воображением поэта, за воображением читателя. Тонкие, мягкие краски, послушные тонкому, мягкому человеку, каким был Фроман. И самый оптимизм его как бы окрашен теми же мягкими тонами и кажется созерцательным.

Да, он, конечно, созерцателен. В нем нет прямого призыва к деятельности. Будем утешены тем, что мир прекрасен, — вот смысл оптимизма Фромана. Но сила этого оптимизма в искренности, и многие призывы, выполняемые стихотворцами с видимой бодростью и с восклицаниями, оставляют впечатление холода рядом с чистыми, иногда даже с застенчивыми признаниями Фромана в любви к жизни.

Я жадно жизнь любил, и жизнь меня любила
И расточительству веселому учила,
Потоком крижистым взрывалась, и не раз
Мне не хватало рук, мне не хватало глаз.

Сборник «Память» наполнен борьбой счастливого чувства любящего мир человека с грустью и тоскою. Нередко душевная тяжесть застилает ясный взгляд поэта, и мрак врывается в строгую череду стихов.

Я вижу две причины этой борьбы, и мне хочется сказать о них подробнее.

Стихи середины двадцатых годов писались Фроманом в явной традиции Александра Блока, влияние которого было в то время особенно сильно: еще недавно мы слышали его необыкновенный голос, и свершалось многое из того, что он говорил, и музыка его поэзии, его бесстрашных слов о России и революции раздавалась повсюду и для всех, кто обладал слухом. Фроман любил поэзию Блока, и, вероятно, именно та ее сторона, в которой преобладало трагедийное начало — лирика Блока, — воздействовала на него в сильнейшей степени. Он и не утаивает своей связи с блоковскими образами, они встречаются — такие полновластные и такие уместные — в умных и точных стихах «Памяти»:

Поэт весенняя земля
И дышит *соловиным садом...*

Или в другом месте:

Радость простых человеческих дел...

Фроман жил в тональностях блоковской лирики, и прирожденная жизнерадостность вдруг робко отступала в его стихах на задний план перед мотивами отчаяния, столь обычными для символистов.

А мир все тот же. Непреодолимо
Слепую смерть ведет слепая жизнь...

Замечательно, что повесть «Конец Чичикова», напечатанная вслед за выходом «Памяти», несет на себе очевидные приметы этих влияний и на прозу Фромана. Тема человеческой чистоты соединена здесь с темой обреченности, и Фроман создал вполне законченный образ человека целостного, с глубоко здоровой психикой, гибнущего в силу трагедийной неумолимости судьбы. Повесть о хороших людях, о хорошем человеке, знающем толк в жизни, о дяде Васе, который вызывает к себе волнуящую симпатию не только у персонажей рассказа, но и у читателя, — повесть эта кончается самоубийством героя.

Появление «Конца Чичикова» было замечено всеми, кто внимательно следил за литературой. Только писатель с отличным вкусом и чутьем к форме мог так превосходно построить рассказ, сохранив в нем нетронутую свежесть красок. Но в то же время все увидели безнадежность, отчаяние, какими наполнено содержание повести.

Обычно не изменявший Фроману источник оптимизма — природа — здесь вдруг иссяк, отказался смягчить печальные размышления автора. Чичиков — прерученный воробей, общий любимец и друг дяди Васи, играющий в повести роль очень трогательную и важную, гибнет тоже трагично: его заклевают насмерть непримиримо враждебные дикие воробьи. Так как Чичиков выражает собою лирическую основу повести, судьба его является решающей для оценки смысла всего произведения.

Фроман-лирик высказался в прозе так, как он высказывается в тех стихах, которые наиболее подчинены пессимистическому воздействию литературной традиции символистов. Борьба между утверждением радости и отчаянием здесь почти не велась. Фроман как будто сдается на милость врага. Гибнет чудесный дядя Вася, гибнет милая надежда на счастье, маленький пернатый друг человека, всю свою жизнь напоминавший, что в мире есть прибежище и утешение — природа: «Под окном, на серой обтрепанной траве, лежал заклеванный насмерть Чичиков». Все кончено, мрак стал стеною перед человеком.

Символика «Конца Чичикова» рядом с отзвуками блоковской лирики в лучших стихах «Памяти» указывает

на присутствие в жизни Фромана таких влияний, какие непременно должны были вызвать, и на известное время вызвали, ущерб и поражение жизнерадостности.

Другая причина настойчивой борьбы мотивов отчаяния с оптимизмом лежит, по-моему, в том, что большой объединяющей темой книги стихов Фроман избрал *память*.

Воспоминание — сильнейшее средство и орудие создания поэтического образа, возможно — мать поэзии. Сила этого средства громадна, и нет писателя, не прибегавшего к воспоминаниям, не находившегося подолгу во власти и под обаянием их могущества. Лев Толстой в раннем рассказе «Альберт», изображая состояние героя, говорит: «Но нет! Это была действительность, это было больше, чем действительность: это было действительность и воспоминание». Так велика власть воспоминания, что в соединении с ним возвышается, возвеличивается сама действительность.

Нет ни одного значительного произведения советской художественной литературы, где воспоминание не играло бы роли как источник повествовательного материала или как поэтический прием. И Фроман сделал жизнь своей памяти темой, обобщающей многие стихи. Детство в Средней Азии, юность на берегах Рейна, строительство железной дороги в солончаковой степи Заволжья во время гражданской войны — все это воскрешало в памяти множество образов. И как ни скромнен был Фроман, как ни мало он упоминает биографические факты, как ни «скуповаты», по его словам, были музы, все же фактов довольно, чтобы увидеть, какое значение имело для его поэзии воспоминание. Сорок строк стихотворения «Насвистываю у окна», на мой взгляд, можно считать лучшим из всего, что написал Фроман в стихах и в прозе. А эти сорок строк есть чистейший кристалл воспоминания.

Но могучее средство создания поэтического образа — воспоминание — несет с собою иллюзии, которые резко влияют на содержание искусства. Прошлое легко увлекает воображение, но оно не существует, оно утрачено навеки. Оттого, что оно ограничено концом, оно видно во всей полноте, легко может быть оценено и почти всегда кажется ценным. Поэтому воспоминанию неизбежно сопутствуют все оттенки печали.

А Фроман избрал память главной темой книги, воспоминание служит ему не орудием, не приемом, а поэтическим образом, который славословится песней и живет как самоцель.

Вот почему природный дар любви к жизни у Фромана временами сменяется упадком, безверием.

Своих муз Фроман назвал не только «скуповатыми», но и «несговорчивыми». Я хорошо представляю себе спор Фромана с музами: он жаден к жизни, у него «не хватает рук и не хватает глаз», а к нему являются музы в хитонах или даже в саванах, и поэт рад, если ему удастся отстоять место для оптимистичного двустушия, хотя бы в конце стихотворения.

И нету больше сил сопротивляться
Желанию не слышать и не быть,
И сердце уж готово отказаться,
И сердце уж готово отступить.
Но все ж, преодолевая искушенье,
Бессмысленных не расторгает уз:
На откуп мною взято вдохновеенье
У несговорчивых и скуповатых муз.

В конце концов основное начало всякого вдохновения — жизнь — берет верх. И переломом в работе Фромана была повесть «Жизнь милой Ольги», о которой я уже говорил. В ней он почувствовал, что измененная революцией действительность находит решения простые и обнадеживающие там, где в иных условиях приходится оставить всякую надежду.

В последующие годы Фроман выступал с переводами из западных и восточных поэтов, занимался фольклором народов Советского Союза. Киплинг, Гейне, Хетагуров и другие имена находятся среди стихов, подписанных Фроманом-переводчиком. Множество разнообразных идей, новых образов, стилей, жанров встретилось мне в мировой поэзии, и работа, требующая от переводчика, кроме технического мастерства, известного сожителства с переводимым автором в кругу его представлений, не могла не оставить следа на внутреннем мире Фромана. В его стихах появилось новое качество — драматическая и описательная сила, появился интерес к иной, далекой от символизма, манере. Значительная поэма «Рассказ о солдате Дармштадтского полка» перекликается с голосами

экспрессионистов, обладавших умением насыщать поэзию действием и драматизмом. «Рассказ» написан в приемах, родственных балладе, а по сюжету приближается к песням Бертольта Брехта.

Идейные перемены, происшедшие в поэзии Фромана последних лет, бросаются в глаза. Там, где прежде мотивы грусти или созерцательного любования миром он разрешил бы безнадежностью, отчаянием, теперь он находит выход, его вера в смысл борьбы и труда становится прочувствованной и сильной. Смерть, побеждаемая жизнью, уступает ей дорогу. Это много для художника — такое счастливое признание, а для поэта, находившегося во власти горьких образов о тщете жизни, — очень много. И Фроман пошел дальше: он увидел в смерти измену молодости мира и выразил это в одном из лучших своих последних стихотворений — «Полдень»:

• • • • •
Если ж неслышно подступит пзмена,
Хрустнет соломинкой здесь, у виска, —
Кони в пополах, флейта Шопена
И в синеве облака свысока
Пусть нас проводят. А легкая лира
Под человеческой теплой рукой
Эту, как музыка, молодость мира
Снова поет на реке голубой.

Так он передавал свою любовь к будущему, убежденный, что она не отцветет и не увянет, что «внук дальний и счастливый» благословит созданное нашим временем, нашими трудами. Один из драгоценнейших образов любви во всей русской поэзии — город Пушкина, Некрасова, Блока — был любим Фроманом. И когда он обратился к этому образу, ему удалось сказать самую жизнерадостную из своих мыслей:

Город мой, ты в чистом пламени
На глазах монх сгорал
И, в своей купели каменной,
Новым именем восстал.

Ленинград дал поэтической мечте Фромана форму жизненную, устремленную в будущее и как бы облегчил груз памяти, убеждая своим бессмертием, что все прекрасное из прошлого берет с собою будущее и уносит в бесконечность.

Так кончил путь Фроман. Так раскрыл он долго созревавшее поэтическое чувство, а оно и было его принципом, и этот принцип он защищал своей жизнью.

И вот все написанное им — передо мною на столе. Еще яснее вижу я этого человека. Все, что он сделал, — глубоко серьезно, искренне и наполнено сознанием ответственности перед литературой.

Литература была его профессией — всегда трудной, часто неблагодарной и несправедливо суровой. Но еще больше она была его мечтой. Он обладал не просто личной, интимной преданностью этой мечте, но каждая особенность его души, и прежде всего общественная его природа, широко отдавалась безошибочно найденному призванию. Редко кто так радуется выходу книги товарища, появлению нового молодого писателя, настоящему разговору об искусстве, как радовался Фроман. А как он бывал счастлив, когда ему самому хорошо давалась работа:

И большей радости никак не назовешь,
Когда под острием тупым карандаша
Повеселевшая вдруг запоет душа.

У нас часто говорится о типе писателя, о том, каким должен быть тип советского писателя. Но мы не замечаем происходящего в нашей среде, мало останавливаем внимание на наших друзьях, не видим самих себя.

Каков должен быть тип писателя? Как Фроман? Да, среди других достойных типов писателя должен быть и такой, как Фроман, который прежил с нами жизнь, отдал нам свой труд, свою любовь и о котором мы пишем и помним с благодарностью.

ДРАМА СТЕФАНА ЦВЕЙГА

На чужбине, вдали от порабощенной родины, за океаном, покончил самоубийством Стефан Цвейг. Еще неизвестны обстоятельства самоубийства. Но, даже не зная их в точности, можно хорошо представить себе душевную драму писателя в последние годы, если вспомнить его литературный и человеческий облик.

Это был бесспорно большой писатель Австрии, один из заслуженных современных писателей Европы, автор известный и любимый у мирового читателя. Как рассказчик, он в совершенстве обладал тайной занимательности. Он строил сюжет с мопассановской легкостью, насыщая рассказ великолепными картинами внутренней жизни героев, всегда очень сложных и часто болезненных. Велика его близость к Достоевскому. Новеллы его останутся для художников примерами мастерства, для читателей — источником наслаждения. В биографическом жанре он создал книги образцовые и утвердил новейшее европейское искусство исторического портрета в художественной литературе. Я завидую историкам и критикам литературы, которым предстоит писать о книгах и блеске таланта Стефана Цвейга. Я завидую тому читателю, который каким-то чудом еще не слышал о Стефане Цвейге и вдруг прочтет «Амок», или «Письмо незнакомки», или «Марию-Антуанетту». Но какое чувство вызывает у всех нас старая, разгромленная, поверженная Западная Европа, неспособная и бессильная уберечь даже лучшие

таланты от своего порабитителя, который гонит, толкает, предаёт их на погибель!

Я перебираю письма ко мне и открыточки Цвейга, вспоминаю каждую новую его книгу, присланную сразу после выхода, с милой и быстрой надписью. Какая страсть призвания, сколько темперамента, интереса, любви к литературе!

Помню, как в один из счастливых дней моей жизни в гостях у Ромена Роллана, в Швейцарии, хозяин передал мне по-галльски изящным жестом письмо от Цвейга. Живое, подвижное, подобно всей манере Цвейга, письмо было наполнено множеством мыслей и чувств. Цвейг радовался за меня, что я буду «глядеть в самое ясное и одновременно самое доброе око Европы» — в глаза Роллана. Он радовался, что незадолго ему удалось выступить во Флоренции с речью на французском языке «О европейском духе» и что итальянцы были ему действительно благодарны, услышав наконец иную мелодию, чем привычные для них фашистские гимны. Шутливо, но не без гордости он называл эту свою поездку в дучеву Италию «гусарским налетом». Он радовался, что после испытанного им длительного чувства «хромоты», неспособности думать и бегства от людей к нему вернулось желание работать и что он после биографического произведения возьмется снова за роман, «прерванный на время депрессивного периода». «Депрессивные книги в наши дни я считаю моральным преступлением», — писал он и ту же мысль в том же бодром, радостном письме выражал еще так: «Быть слабым в такое время, которое требует всего человека, — это мука».

Письмо это писалось весной 1932 года. Летом я получил другое письмо, уже не в Швейцарии, а в Германии. И замечательно — опять повторялось почти слово в слово то же восклицание: «Оставайтесь, будьте совсем здоровы! Время слишком важное, чтобы быть больным или усталым!» Он не отрывался от работы, и осенью прилетела одна из его открыток, брошенных в почтовый ящик мимоходом: «Вы еще здесь? Я хочу Вам прислать свою новую книгу!»

Тогда уже бушевало разгоравшееся наступление гитлеровцев на германский народ. Через несколько месяцев Гитлер зажег рейхстаг. Толпа человекоподобных взяла огонь позора с этого костра, разбежалась с дымящими

факелами по Германии, и во всех ее городах поднялось к небу пламя, уничтожавшее «европейский дух», о котором, наряду со многими писателями, говорил Стефан Цвейг. Его книги были сожжены.

Далее с ним совершилось то, что стало судьбою передовой интеллигенции всего континентального Запада. Цвейг должен был покинуть свой Зальцбург: у ворот любимого города стоял волосатый призрак, поднявшийся из соседнего Мюнхена. С посохом беглеца Цвейг стал переходить из одной земли в другую. Волосатый призрак шел за ним. Вскоре фашизм мог торжествовать: вспыхнул самый зловещий из костров, раздутых Гитлером, — костер мировой войны. Его зарево преследовало Цвейга, куда бы он ни уходил, — у берегов Малой Азии, на Британских островах, в бесконечно далекой Бразилии. Земной шар превратился в огненную планету.

Где, где мог бы прорвать беглец кольцо смрадного пламени? Куда, куда мог бы привести Цвейга сломанный посох Агасфера?

У меня есть два замечательных письма Цвейга, присланных им еще до прихода к власти гитлеровцев. Одно из них было опубликовано, другое он прислал не для печати, и оно еще лучше, еще откровеннее выразило взгляды писателя на вопрос, которому посвящалась переписка, — вопрос о возможности новой войны.

В первом письме Цвейг называл себя «идейным учеником Уолта Уитмена и Верхарна» и заявлял, что «в молодости считал оптимизм своей священной обязанностью». Теперь он отвергал оптимизм. Но даже отвергая его, он «рассматривал Россию в военном отношении совершенно вне опасности». «Будьте уверены, дорогой Федя, что, несмотря на безразличие интеллигенции, несмотря на ослепление широких масс, в тот момент, когда будет сделана попытка превратить хозяйственный кризис Европы в войну против России или против какого-нибудь другого государства, у многих из тех, кто теперь еще молчит, проснется совесть, и не так-то просто удастся безрассудствовать господам, как это было в 1914 году, когда (о чем недавно рассказал в своих мемуарах князь Бюлов) граф Берхтольд, «улыбаясь», сообщил, что сербов-то воевать принудят».

Во втором письме Цвейг высказался почти декларативно. «Откровенно говоря, я совсем не верю в империализм».

листическую войну». Он приводил пять доводов в обоснование этой мысли. Он считал, во-первых, что ни одна европейская страна уже не может быть настолько уверена в своих рабочих, чтобы вести длительную войну. Во-вторых, по его мнению, Россию ограждало от войны то обстоятельство, что европейские народы гораздо больше ненавидят друг друга, чем своего социального противника. В-третьих, он находил, что никак нельзя было бы оправдать военное выступление в глазах европейского населения, которому целое десятилетие подряд внушалось, что Россия стоит перед непосредственной катастрофой. «Сами империалистические государства создали себе тяжелую ситуацию непрерывным лганьем о предстоящем падении России». Следующим доводом Цвейг приводил хозяйственные отношения, которые «ныне настолько отчаянны, что общественность, наконец, снова начинает понимать, какие чудовищные материальные опустошения несет война». И последнее: «У всех нас, интеллигентов, налицо более высокая форма решимости, чем в 1914 году. Мы не дали бы себя захватить врасплох столь жалкими и безоружными».

С убеждением, что война невозможна, Стефан Цвейг вступал в эпоху, содержанием которой была открытая подготовка войны. Фашизм рвался к власти, чтобы заставить Германию взять реванш и ограбить весь мир. С каждым годом очевиднее становилась неизбежность всеобщего кровопролития... И какие горестные разочарования преследовали Цвейга на каждом шагу! Вероятно, он уже видел свои заблуждения, когда, перед приходом к власти Гитлера, писал, что быть слабым в такое время — мука.

Он испытал эту муку. Он оказался в числе европейцев, сброшенных с дороги событий и убедившихся, что долгие годы после первой мировой войны были прожиты в иллюзиях. Не в оптимизме Уитмена и Верхарна тут дело. Оптимизм, как вера в человека, в его будущее, оптимизм, каким был он у великого американца Уитмена, является плодом жизненной силы, а не слабости. Такой оптимизм чувствуется в жесте, с каким человек подымает над своей головой знамя борьбы. Оптимизм — не благодушие. Наоборот, это трезвость, помогающая различать как близкие, так и отдаленные препятствия и ломать их в борьбе.

Среди европейской интеллигенции был очень распространен тип человека, уверенного, что испытания войны 1914—1918 годов раз навсегда образумили человечество и новые военные замыслы обречены самой историей на провал. Эту уверенность европейские «оптимисты» считали своим оружием. Они надеялись вынуть оружие из ножен, если будет нужда. Когда же перед ними возник волосатый призрак гитлеровца и они попробовали схватить красивую рукоять своего меча, они обнаружили, что ножны были пусты. Уверенность в безопасности сделала этих людей бессильными перед угрозой войны.

Стефан Цвейг был характером близок к такой интеллигенции. Он был антифашистом по складу мышления, по убеждениям, по всему чувству художника. Он был гуманистом в понимании XIX века и стремился уберечь свой гуманизм в неприкосновенности от века XX. Война как средство для достижения цели была противна ему. Он не допускал, что 1914 год повторится. И он дожил до наших дней. И год, когда война подошла к берегам Америки, стал его последним годом, его «роковым мгновением».

Воображение противится присоединить к трагической веренице жертв войны имя Стефана Цвейга. Я помню, как звучало это имя в писательской среде у нас и на Западе. Помню, как первым написал мне о нем изумительно чуткий ко всему талантливому Горький: «Очень рекомендую Вам изданную «Временем» книжку Стефана Цвейга. «Смятение чувств» — замечательная вещь! Прочитайте. Этот писатель растет богатырски и способен дать великолепнейшие вещи».

Цвейг и дал великолепнейшие вещи. Тем более жаль этого художника, этого европейца с ног до головы, с его блеском, с его ошибками, с его поучительной драмой.

ЛЕОНГАРД ФРАНК

1

Осенью 1928 года в Берлине я встретился первый раз с Леонгардом Франком — немецким писателем, романистом, автором тогда прославляемых повестей.

Я пожимал руку человеку, который сразу вызвал симпатию к себе. Мне все понравилось в нем: резкий взгляд круглых, очень светлых глаз, едва заметно седеющие волосы, улыбка, быстро менявшая выражение ласковости на усмешку. Он был подвижен, легко переходил с одной темы на другую, радовался окружавшим его людям. Самым неожиданным в его внешности была эта почти романская живость при совершенно типичном облике германца.

Разговор происходил в простеньком кафе, далеко от городских центров, и вся обстановка, да и наша компания напоминали нечто весьма знакомое по немецким романам, что-то богемное, студенческое, а вместе с тем немножко традиционно-бюргерское.

Но как раз по бюргерству, по мещанству весело и со вкусом бил все время Франк.

С нами сидел один немецкий издатель, славящийся даром практицизма и не особенно уважительным отношением к «высоким» задачам искусства.

— Когда нужно, я не останавливаюсь перед затратами, — говорил он, подымая голову.

— Когда нужно вам, — издевался Франк. — Когда вы видите через окошко, что к вам идет автор, вы приказываете высчитать, какой барыш может принести несчастный писака. И если чепуха, которую он состряпал, пахнет золотом, вы открываете все двери настежь, фальшивите на дудке «славу» и подносите развесившему уши идиоту двадцать марок аванса.

— О мой дорогой поэт... — бормотал издатель.

— О мой дорогой издатель, — не унимался Франк. — Если бы в вас было больше достоинства, вы сейчас швырнули бы стул и удалились бы, не прощаясь. Но вам невыгодно со мной ссориться, сознайтесь!

— Я слишком уважаю Леонгарда Франка, чтобы обижаться на его шутки.

— Вы надеетесь еще недурно заработать на Леонгарде Франке! Ну, черт с вами! Платите сегодня за всех, за весь стол! Пусть будет наказано лицемерие. Обер! Этот господин нас угощает, дайте карточку!

Издатель косенько улыбнулся, сиюсья убедить нас, что ему приятно платить за всех и что Франк большой чудак. Но в насмешках Франка вдруг проскользнула настоящая торжествующая злоба.

— Шписы, проклятые шписы!¹ — шипел он и так упирался громадными круглыми глазами в несчастного издателя, что тот даже забывал отшучиваться.

— Что делают со шписами у вас в Советском Союзе? — спрашивал Франк, зловецю потирая руки, словно собираясь тут же расправиться со всеми мещанами.

Наша страна его очень интересовала, но он не высказывал прямых суждений о ней. Он не мог сочетать своих представлений о царской, военной России с потоком известий о новой социальной культуре революционной страны.

Он слушал чутко, много спрашивал. Но он стоял в стороне, в отдалении, потому что *все это была политика*. А что у него могло быть общего с политикой, у него — художника, писателя? Он не занимался политикой даже у себя на родине: там господствовали социал-демократы, которые приседали по очереди то влево,

¹ Ш п и с б ю р г е р — мещанин, в просторечии — шпис.

то вправо. Пусть! Какое дело до них могло быть Леонгарду Франку? Он был вольным поэтом, счастливым своею независимостью. Почему же он должен как-то особенно интересоваться советской революцией?

— Нет, нет, — говорил он, — мы будем просто петь, мой друг, просто петь!

Он был довольным человеком, отлично знающим, что ему делать, какие задачи решать, уверенным в своей силе и в своем будущем.

А главное — Франк был весел. Когда мы расходились по домам, шумно и безалаберно болтая о всякой всячине, больше всех шутил он. Внезапно он принялся изображать какое-то кинематографическое преследование. Как тень, он скользил в темноте вдоль безлюдной череды домов, вскочил на каменный фундамент решетки, беззвучно пробежал по нему, потом начал карабкаться по ограде, потешно соскальзывая и оступаясь под общий хохот.

Я взглянул на его жену. Она сияла от удовольствия: молодость переполняла Леонгарда Франка.

На другой день он прислал мне свои книги. Я перелистывал и разглядывал их с тем увлечением, какое вызывается большим художником. Повесть «Карл и Анна» продолжала свое шествие по Западу. Лейпциг печатал один десяток тысяч романов Франка за другим. Писатель как будто мог быть спокоен за свою судьбу. Ведь тогда и Европа, казалось, еще была спокойна за себя, и множество маститых пророков от философии и литературы уверяли друг друга, что стоит только слегка поправить кое-что, и в мире окончательно установится «равновесие». Конечно, если не считать Советского Союза...

2

Пожалуй, так и случилось... Спустя четыре года повсюду в буржуазных государствах установилось политическое положение, схожее со знаменитым «равновесием» держав перед началом сумасшедшей бойни. Отличие от девятьсот четырнадцатого года состояло в невиданном всеобщем хозяйственном кризисе, который развивался на протяжении этих лет катастрофическими, пугающими скачками. Бедствия и опустошения среди рабочих, паралич целых областей промышленности, упадок торговли,

крахи банков и валют — все это жестоко растоптало иллюзии благополучия. И как раз в эти же годы у нас был выполнен пятилетний план индустриализации страны, вдруг распахнувший перед всем миром глубину созидательной мощи Советского Союза. Никогда с такой пристальностью и волнением Старый Свет не смотрел на своего большого восточного соседа.

Когда в декабре 1932 года, проездом домой, я остановился в Берлине, город был похож на войсковой лагерь. По перекресткам кучились коричневые рубашки. Вытягивая руки, молодцы угрожающе звякали жестяными кружками с никелем и медяками — теми самыми *Sammelbüchsen*, которым суждено было вскоре стать постоянным инструментом национал-социалистских поборов среди населения и объектом популярных анекдотов. Уличные толпы были тревожны, возбуждены.

Тогда я второй раз встретил Леонгарда Франка.

В кафе было тесно, накурено, между столов толкались люди, ждавшие своей очереди, чтобы сесть. Среди этих людей я увидел голову, показавшуюся мне знакомой. Я всмотрелся в нее. Она была сверкающе белой, как накрахмаленная салфетка. Я ждал, когда голова повернется и станет видно лицо. Не может быть! Но вот наконец глаза остановились на мне, и тотчас исчезли сомнения: это был Франк. Я быстро встал.

Но едва я увидел вблизи скептическую, неторопливую улыбку, я снова подумал: это не он!

Однако мы уже разговаривали. Мои чувства не ошибались, хотя я все еще чего-то не мог понять.

— Здоровы ли вы? — спросил я.

— Вполне, — ответил он таким тоном, каким может быть сказано: «Я ранен».

Мы условились о встрече.

И вот я сижу рядом с ним, вглядываясь в измученное лицо, и все еще не могу взять в толк: почему же старость так быстро и безжалостно расправилась с этим человеком?

— Все, что мы делаем, никому не нужно, никому, — устало говорит он. — Все наше искусство!..

— Неверно, что никому.

— Никому! — настойчиво повторяет он. — Может быть, этим мясникам с кружками?

— Есть иные люди.

— У вас. У вас — другое.

— У вас есть тоже. Надо сделать выбор.

— Глупости. Вы не знаете, что здесь происходит. Искусство никому не нужно. Во всяком случае, мое искусство.

Он сидит, опустив голову и слушая меня со снисходительной и словно удивленной усмешкой.

— У вас — другое, у вас совсем другое, — твердит он опять.

Он пьет и ест лениво, подолгу отрываясь от стола и о чем-то раздумывая. Наконец он придвигается ко мне, берет меня за руку.

— Мне казалось, — говорит он чуть слышно, — что наше поколение чего-то достигло. Дорога была расчищена. Мы дискредитировали прошлое. Понимаешь?.. Мы опозорили и высмеяли его. Мы думали — настолько высмеяли, что к нему уже никогда невозможно будет возвратиться. И вот теперь... понимаешь? Теперь надо начинать все с начала!

Он отваливается на спинку дивана.

— Я устал...

Нельзя было не поверить ему. Его жена, улучив минуту, когда он отвлекся, сказала:

— Ужасно! Он ничего не может делать. Он уже давно совсем не пишет.

Последней его книгой была повесть о безработных — «Трое из трех миллионов». Мне кажется — одна из лучших книг на эту тему, повесть, в которой найдутся недостатки, но отсутствует скука. Тему о безработных жизнь продолжала углублять: в Германии из трех миллионов их стало шесть. Но Франк не хотел о них больше слышать. Все, что происходило за пределами его личности, казалось ему отталкивающим. Ему мог бы быть дан только чеховский совет: пишите о том, *почему* вы не можете писать. Причин бесплодия было много, и, пожалуй, самая главная состояла в застывшем представлении о природе искусства: художник будто бы лишь тогда выполняет свою задачу, говорил Франк, если саморазвивается по личному произволу, как феномен.

— Я не хочу изрекать истин! Я не критик и не эссеист. Я художник... Но то, что я делаю, — никому не нужно.

Под этот мрачный лейтмотив я расстался с ним ночью около Гедэхтнискирхе. Уходя, он спрятал лицо в поднятый воротник пальто, словно не желая видеть, что творится на улице.

3

В январе 1934 года произошла моя третья встреча с Леонгардом Франком, на этот раз — в Париже.

Меня изумило, что такой художник, как Франк, стоявший в стороне от политической борьбы, в своих книгах почти не высказывавшийся революционно, оказался в эмиграции, бежал от благодеяний германского фашизма. Впрочем, этот факт характеризует не столько художника, сколько фашизм.

Мы собрались у Ильи Эренбурга — французские, советские писатели, немецкие литераторы-эмигранты. По моей просьбе был отыскан и приглашен Франк.

Первыми его словами были:

— Я еду в СССР!

— Отлично. Когда?

— Немедленно. Сейчас же. Не теряя ни минуты. Я не в силах здесь оставаться. Проклятые шписы! всю жизнь я ненавидел их. И вот попал в их цитадель. Француз-мещанин — что может быть отчаянней?! Стяжатель. Пошляк. Копилка в штанах и шляпе! Видит не дальше кончика своего носа. Мелюзга. Лилипуты, от которых нет покоя, как от клопов... Я еду в СССР.

— Но переезд хотя кое-как подготовлен?

— Зачем?

— Ведь вы не станете жить иностранцем-туристом в «Астории» или еще где-нибудь?

— Значит, у вас негде жить? Значит, у вас ни черта нет?..

Вспышка агитации прошла. Франк смотрит на меня испытующе. За этот год он осунулся еще больше, каждая складка его лица могла бы рассказать трагическую историю. Он ведет меня в дальний угол комнаты, усаживает и начинает допрашивать с таким жаром и такой болью, что мне становится ясно, как часто брался он за вопрос — куда идти? — и бросал его нерешенным.

— Мне нужны удобства, я привык к ним. Я не хочу менять привычек.

— Вам не придется их менять. Вас встретят. Вас поддержат. Но вы должны понять, что в нашей стране борьба за удобства только входит в разгар, что мы должны уничтожить убожество, преподнесенное нам в подарок прошлым, должны работать над необходимым для большинства, чтобы создать удобства для всех...

Я говорю ему это и вместе с тем вижу, что он продолжает думать по-прежнему: вряд ли где-нибудь мог бы я сейчас писать, — говорил он уже год назад.

Из этого последнего моего разговора с Франком стало понятно, что переезд в СССР представлялся ему и заманчивым и страшным. Не будет ли в этом новом путешествии новых испытаний, не принесет ли оно новых обид? Не довольно ли обид во Франции? Или, может быть, новая страна станет для художника источником новых сил? Сколько раз принималось решение и сколько раз отвергалось? Суждено ли мучительному желанию найти решение претвориться в действие?

Меня тогда оторвали от беседы и увели в соседнюю комнату французы. Когда я вернулся, Леонгарда Франка уже не было — он ушел. Я спохватился слишком поздно: ведь Франк с его болезненной, едва ли не психастеничной мнительностью непременно должен был истолковать мой уход от него как-нибудь оскорбительно для себя — как мог я, как я мог, в самом деле, «променять» его на французов!..

В ту же ночь я написал ему письмо. Он вскоре протелефонировал мне, и мы условились снова повидаться...

На беду, я не мог навестить его в назначенный день, но я отыскал отель, в котором он жил, — отель «Шанбор» на Елисейских полях. Это был безукоризненно роскошный отель. Я зашел в него. Мне заявили, что Леонгарда Франка нет дома. Я сел в холле за стол и вынул из бювара бумагу и конверт. Они были слегка подушены, и на них с большим вкусом была вытиснена фирма отеля.

Я написал несколько прощальных слов на этом фирменном листочке, почудившемся мне патентом на удобства, от которых не мог отказаться Леонгард Франк.

Больше я его никогда уже не видал.

Этот незаурядный писатель и человек был убежден, что ненавидит мещанство. Но оно дважды отомстило

ему — сначала приручив к себе, затем отвернувшись, потому что он, ставя себя над ним, плохо ему служил.

Он думал, что делает свое искусство «без политики». Политика делала с ним, что хотела.

Двадцать три года тому назад...

Я перечитываю, что написал в 1934 году. Нет! В чем-то я заблуждался. Я должен исправить написанное. Я возвращаюсь и возвращаюсь к этой мысли и не могу сделать в своих заметках ни одного исправления.

Я не могу переменить того, что искренно и убежденно думал о Леонгарде Франке четверть века назад. Ведь и Леонгард Франк не меняет ничего в своих книгах, составивших летопись его дум и чувств, его страсти. С наступлением писательской зрелости таланта (это были короткие, но полные жизненного опыта романы «Оксенфуртский мужской квартет», «Карл и Анна»), он поставил себе за правило спартанскую сжатость литературной формы, требующую такого труда, что писатель вправе позавидовать горнорабочему. Раз исполненный с мастерством Леонгарда Франка труд существует не для того, чтобы его изменять.

В первые годы борьбы с нацизмом немецкие эмигранты, открыто примкнувшие к ней, представлялись мне сторонниками революционеров гораздо чаще, нежели это было в действительности. Встретив тогда, в Париже, Леонгарда Франка среди эмигрантов, я невольно ожидал найти в нем перемену, которую лично хотелось видеть. В его настроении, в его мыслях я не мог отыскать позитивности, тогда как безусловное, воинствующее отрицание нацизма и было ею. Мне же казалось тогда, если Франк чурался прямого сочувствия революции или призыва к ней, то и уход в изгнание с антифашистами мало что менял в его «ничейной» позиции, которой он больше всего дорожил. Я вижу теперь, что этот мой прежний взгляд был, конечно, ошибкой, и если оставляю однажды высказанное, каким оно сказалось, то лишь потому, что из песни слова не выкинешь.

Мог ли Франк не эмигрировать из Германии нацистов? Его бегство от них было естественно. Гитлеровцы ему не простили бы презрения к мещанам: они делали главную свою ставку на мещанство. Больше того — они не прощали

Франку его эмиграции во время первой мировой войны, его книг против нее, его таланта, точно кислота разъедавшего милитаризм: нацистам слишком была нужна своя новая война, чтобы терпеть противников старой.

Вот так и произошло. Леонгард Франк должен был покинуть Германию, если думал остаться в живых. Он уехал, вряд ли даже смутно предчувствуя, что возвратится на родину только спустя семнадцать лет.

Через полгода после нашей встречи в Париже, летним днем, на улице Цюриха, где Франк поселился, он купил газету и прочитал, что лишен гитлеровцами германского гражданства за книгу антивоенных рассказов «Человек добр» — книгу тогда уже шестнадцатилетней давности. Месть ждала своего часа долго.

Он стоял на улице... «Грудь была пуста. Отныне он принадлежал той из века в век постоянно меняющейся кучке презренных, которые на свой особый лад платят цену за то, чтобы не угас свет. А ведь он хотел только делать свою работу». Так говорит об этой минуте Франк в недавней автобиографии — в трагической исповеди героя книги, немецкого романиста первой половины XX столетия.

Он называет своего героя *борющимися* немецким писателем. Я думаю, он прав. Его борьбой был уход в изгнание вместе с лучшими из лучших людей культуры. Тут он становился человеком действия уже потому, что должен был научиться работать вне родины и ради ее нового обретения, когда она была у него отнята. Работа писателя-антифашиста не наделяла его на чужбине никакими человеческими правами. Надо было делать эту работу, оставаясь существом «без гражданства» — одним из бездомных, одним из «кучки презренных», на полицейском языке окрещенных «нежелательными иностранцами», и притом будучи немцем, когда с немцами велась война.

Герой книги Леонгарда Франка (в его облике — он сам) мытарствует дорогами и бездорожьем антифашистов в эмиграции. Аресты сменяются высылками, высылки побегам, побегам скитальчеством. Швейцария давно стала воспоминанием. Париж, занятый германской армией, далеко позади. Батальоны нацистов растекаются по Франции. И тогда трое эмигрантов — немец, чех и австриец, вырвавшиеся из французского концентрационного лагеря

в момент, когда его захватывали гитлеровцы, — трое беглецов, как некогда «трое из трех миллионов» в романе Франка, предпринимают фантастический пеший переход с побережья Атлантического океана к Средиземному морю. Они шагают двадцать восемь дней, выискивая лесные тропы и проселки, прячась от германских солдат и гестаповцев. Они добираются до Марселя, где прислужники Петэна охотятся за антифашистами, набивая ими тюрьмы. Мечта о марсельском порте, откуда когда-то открывались все морские пути, рушится. Наступает эпопея новых скитаний: герой бежит Южной Францией к испанской границе, тайком пробирается Пиренеями, где каждый перевал превращен в пограничные ловушки для эмигрантов, достигает Португалии и, наконец, в Лиссабоне попадает на пароход, отбывающий в Северную Америку.

Так пришло избавление, которым Франк обязан Рузвельту, его комитету, созданному для спасения европейских ученых и художников от нацистских преследований.

Что ожидало героя в Соединенных Штатах — немецкого писателя, автора поэтически сильных романов о жизни европейцев, о драме Старого Света? Для писателей-эмигрантов всех рангов, вплоть до такого, как Томас Мани, писателей, спасаемых благотворением американцев, убежищем и единственным местом пропитания сделался новейший свет Нового Света — Голливуд. Франк назвал его адом. Здесь он потерял «много времени, драгоценного времени, невозвратимые годы». Но он старался почти ничего не делать в угоду спросу голливудских кинофабрик, и это удавалось ему не без успеха. Да и кинофабрики не ждали от него многого: что может дать Голливуду писатель обветшалой Европы, который, чтобы правдиво завершить свой новый роман главой об окончании войны, ждет, пока разобьют Гитлера? Он слишком все-речь брал писательский труд.

Это верно, и здесь, в Америке, Франк по-прежнему считал дело писателя «проклятуще-тяжелой работой» и здесь, однако, «не хотел бы погибнуть ни на какой иной профессии»...

Он дождался в конце концов своего возвращения в Германию. Когда он приехал в родной Вюрцбург и, зайдя в книжную лавку, спросил, нет ли в продаже какой-нибудь книги немецкого романиста Леонгарда Франка, при-

казчик с недоумением ответил, что о таком авторе он не слышал. Сожженные нацистами книги были неизвестны либо позабыты на родине писателя. Франк сказал себе в эту минуту с усмешкой, что «Гитлер одержал над ним победу».

Вюрцбург принес Франку разочарование. После окончания войны прошло четыре года, но шписы, ненавистные писателю шписы оставались собой и не могли простить земляку, что он опозорил их в романе «Ученики Иисуса», — они все еще считали позором выступления против нацистов, на головы которых осмеливался посягать романист. Вот так же не прощали ему гитлеровцы антивоенных рассказов «Человек добр». Вюрцбургцы отказывали Франку в признании его согражданином, и это было слишком похоже на ту минуту в Цюрихе, когда немецкий писатель узнал, что он человек без гражданства.

Кольцо как будто замкнулось. Леонгард Франк решил поселиться в том городе, откуда некогда зачалась его писательская судьба, — он поехал в Мюнхен.

Итак, новые встречи с Леонгардом Франком — в Москве и в Берлине.

Это была радость — увидеть его гостем, которого очень давно ждали, который сам так долго собирался на далекий, для него все еще загадочный, странный, манящий к себе и вечно настораживающий чужестранца Восток.

Первый момент моего свидания с Франком наполнен стремительным напряжением взаимного разгадывания, понятного и неизбежного у людей, десятилетия не видавших друг друга. Его круглые, большие, светящейся голубизны глаза прямо, не отрываясь и не мигая, смотрят в мои.

«Ну как?» — спрашиваю я взглядом.

«Хорошо!» — отвечает его взгляд.

Медленная, раздумчивая, словно переступающая через печаль улыбка начинает озарять его лицо, и вот глубокие складки мягко вспыхивают растроганной добротой. Я еще продолжаю спрашивать взглядом:

«Что же хорошо?»

«Все хорошо, — отвечают его глаза. — Хорошо, что мы с тобой живы и работаем, что я наконец-то у вас в

Москве, что мир умеет постоять за себя против чудовищ войны, что мы, как прежде, как всегда, на его стороне».

Так пробегают безмолвный момент обоюдного испытания, зарождающий первое впечатление от человека, говорят — самое верное. И только тогда мы произносим слова, уже сказанные глазами и легко, сами собой, вырывающиеся из груди.

Я долго в этот первый день новых встреч с Леонгардом Франком наблюдал его лицо. Мы сидели за одним столом, в кругу писателей, и нельзя забыть тишины нашей беседы — той особой сосредоточенной тишины, которой никогда не бывает в разговорах необязательных и бесплодных. Здесь как бы встретились два мира, два жизненных опыта, чтобы глубже понять свои выводы из прожитых лет и убедиться, как много в них общего.

Не знаю, может быть, это слишком мое личное чувство, но судить о Леонгарде Франке мне помогает сама его манера разговаривать. Она прежде всего заключена в тончайшем умении слушать. Видеть его лицо, когда он слушает, доставляет мне бесконечное удовольствие. Стало простой фразой выражение «прочитать на лице», но по лицу Франка я увлеченно читаю его молчаливые рассуждения, в то время как говорят его собеседники.

Хочется сделать небольшое отступление. Когда в 1932 году я увидел Франка после четырехлетнего перерыва, меня поразило, что в такой короткий срок он мог состариться. Необоримая катастрофа Запада, в канун захвата Германии нацистами, потрясла тогда духовные устои честных людей, и молодость мира, сердце его надежд — подлинное искусство стало первой жертвой черных событий. Драма не могла пройти бесследно для Леонгарда Франка — человека, как не прошла для него — художника: истинный художник всегда ведь и больше всего истинный человек.

Было бы, конечно, наивной претензией сказать, что последовавшие четверть века и естественный возраст не изменили Франка или будто бы даже омолодили его. Не в возрастной молодости секрет жизни, а в том обогащении внутренних сил, которое обладает волшебным свойством приближать и приближать человека к действитель-

ности. Франк стал больше прежнего богат своей близостью к происходящему в мире с людьми, и это отразилось на его внешности — она казалась той же, какой я ее издавна помню, разумеется, изменившись. В этом была любопытная аналогия с большими писательскими судьбами: постигая жизнь, писатель сохраняет то, чем наделен от природы, но меняется в своем искусстве, подымая его выше и выше. Словом, Франк казался все тем же вовсе не в юбилейном понимании «неувядаемой молодости» старого человека, — он был тем же, но другим.

Он пристально глядит на собеседника. Вдруг поднятые брови сбоят крупные складки лба, чуть вздрагивает глубоко запавший уголок тонких губ — Франк сейчас засмеется. Он непременно засмеялся бы тогда, в прошлом — я это помню, знаю. Но брови опустились, губы выпрямились. Он думает. Горечь проступает в вытянутых морщинах сухих щек. Тень гнева притушила взгляд — он сейчас бросит сердитое, короткое слово, и рот уже дрогнул, приоткрылся. Но губы опять сжались, глаза снова светятся, морщины на щеках заиграли, укоротились — ему смешно. От иронии до сарказма, от осуждения до нежности, от скорби до веселости — буквально десятки оттенков бьющей изнутри жизни, многовидные, как ветром развеваемые облака, бегут по его лицу. Но он молчит.

Его мимика и прежде с необычным разнообразием отражала чувства, но тогда он тут же неудержимо давал им ход — смеялся, хохотал, выкрикивал неожиданные, разительные междометия, жарко говорил, жестикулируя, внезапно отвлекаясь, меняя темы, оглядываясь по сторонам, все замечая вокруг, готовый бросить разговор с одним партнером, начать с другим. Теперь он внимательно прислушивался к бурной смене, к спору, борьбе внутренних своих движений и отзывался на них со вдумыванием, как бы дорожа проверкой, рассмотрением всего их хода.

Тема наша была — современный Запад.

Это — стихия Леонгарда Франка, тут он весь как художник. Книги его пропитаны воздухом, которым дышит западный человек. Больше четырех десятилетий писатель наблюдал этого героя во множестве обликов, воплощая их в художественную реальность. Образы романов Франка отражают события, исторически формировавшие весь склад западноевропейской жизни периода двух ми-

ровых войн. Он не был хронистом событий, но его книги помогут новому поколению уяснить дух этого времени, и, может быть, больше всего в плане особенно острой для Запада проблемы — отношения личности к обществу.

Когда Франк начинает говорить, он как бы раскрывает словом мысли, уже выраженные лицом, пока он слушал. Его речь медленна, голос тих. Хотя видно, что он высказывает сложившиеся убеждения, он все проверяет их сосредоточенным обдумыванием, и похоже, что говорит и с нами, и с самим собой.

— Интеллигенция Западной Германии? Большинство старается не углубляться — что вокруг происходит. Живут нынешним днем. Опыт? Опыт показал, что и до войны и после войны события делаются не интеллигенцией. Их делает хозяин. Старый хозяин, господин капиталист... Научил ли чему-нибудь крах Гитлера капиталистов? Да. Научил. Они теперь до сумасшествия верят в свои монополии. Они хапают больше и гораздо проворнее, чем хапали прежде... Простой рабочий человек? Он живет в мире, который создан и существует. Ему надо кормиться. И ему крепко вбили в голову, что о его куске хлеба заботится профсоюз. К сожалению, — усмехается Франк, — это правда, но навыворот: бонзы заботятся, чтобы рабочий как можно меньше ссорился с хозяином и для этого как можно меньше получал.

— Значит, по-вашему, в жизни западного немца нет ничего, кроме безнадежности?

Франк молчит, опускает голову, потом быстро вскидывает улыбающийся взгляд.

— В кругу западной жизни безнадежность, думаю я, самое распространенное чувство. Поэтому там стараются жить напролом — живи как живется. Но... существует Восток. Существуют, значит, другие чувства. Не все одноцветно и на Западе.

— Литература?

Франк хмурится.

— Того, что я мог бы считать литературой, на Западе нет. Книжное производство — да. Печатная промышленность — да. Громадная. Писательский промысел — да... Но литература? Один-два старых немецких писателя, которых я могу назвать писателями, — вряд ли больше. Ни одного молодого имени я не вижу, не знаю.

Он вдруг повышает голос:

— Вы знаете, что меня, западногерманского писателя, не издают в Западной Германии?.. Меня печатают на всех языках, во всех странах, но только не на моем родном языке, на котором я пишу, не у меня на родине, не в Западной Германии... Мои книги по-немецки издаются только в ГДР. Вам это известно?

Он с горечью качает головой. Но затем два следующих мгновения, как игра света, меняют его черты.

Вот улыбка:

— Значит, и для меня существует Восток, не только одна... безнадежность.

И тут же опять печаль:

— Западная литература!..

Леонгард Франк не раз после этой встречи повторял горькие слова о литературном Западе, не раз я слышал от него и сетование на странную судьбу его книг.

Даже у меня дома, за стаканом вина, веселый, смеющийся, он внезапно вспоминал свой рефрен:

— Меня издают по всем землям, кроме родной!

Очевидно, вюрцбургцы живут не в одном Вюрцбурге: на западе Германии таких писателей, как Франк, официально предпочитают числить писателями «восточными».

Нельзя понимать Франка так, что теперь его книг не знает западногерманский читатель, если они печатаются на востоке страны, — это неверно. Я подтверждаю то, чему был свидетель. На недавнем конгрессе немецких писателей в Берлине аудитория принимала Леонгарда Франка с овациями. Здесь присутствовали немцы восточные, было много западных. Для всех он был горячо признанным, необыкновенно близким, своим, немецким писателем. Народность и сила его искусства, почерпнутые в Германии, живы, независимо от зоны, в которой обретается немецкий читатель.

Но воззрения, сложившиеся у Леонгарда Франка за последнюю четверть века, составляют неотъемлемую часть его биографии. Можно сказать, что она была бы трагичной, если бы не завершилась личным счастьем, о котором рассказал Франк в своей жизнеописательной книге «Слева, где сердце», и оптимистичным сознанием долга писателя перед современностью.

Об этом Леонгард Франк говорит в ответе на одну анкету, и я хочу закончить эти строки его словами:

«На ваш вопрос, какой из новых романов западных писателей на меня произвел самое сильное впечатление, могу ответить следующим образом.

Сколько раз ни принимался я за чтение нового романа, написанного западным писателем, всякий раз, прочитав несколько страниц, я откладывал книгу в сторону. Дело в том, что в современных романах отсутствует *настоящая тема*. То же относится и к новым пьесам — в них нет *настоящей темы*. Я долго раздумывал: почему это так? И, кажется, дошел до исторически обусловленной причины этого явления, рассматривая абстрактную живопись. Я пришел к выводу, что абстрактная живопись достигла точки, которую ей не перешагнуть, что она обречена, что все производимое сверх имеющегося может быть лишь чистым идиотизмом, что абстрактные художники должны вернуться к предметной живописи.

По-моему, искусство должно отображать тематику и проблемы данной эпохи. Так как литература в западном мире в настоящее время должна в какой-то форме отображать решающую борьбу между капиталистической и социалистической экономическими системами, то прозаики и драматурги, избегающие этой основной темы или вовсе не осознавшие ее, тем самым лишены настоящих тем, и поэтому, я считаю, их книги в этом решающем смысле бессодержательны.

Как мне ни жаль, но иного объяснения я дать не могу».

Постскриптум

Нынешний год унес с собою Леонгарда Франка.

Слава его была короткой. Только десятилетие двадцатых годов ее крылья несли Франка над Европой. Но конец его дороги достоин начала, и в истории мировой литературы его имени уже отведено место.

Романы Франка насыщены его личностью. Объективизм был ему чужд. Тем больше сделал он для понимания немецкой судьбы нашего века.

За месяц до смерти Франк прислал мне письмо. Он не хотел терять надежды еще раз увидеться и жалел, что

нездоровье мешает снова приехать к нам. Вот один абзац его письма, которое стало прощальным.

«Надо бы быть моложе — настолько молодым, чтобы вкусить еще нового мира — мне, человеку, который в мире старом был обманут столь во многом и все-таки не сдался, а в малую меру своих сил сделал, что мог, для победы социализма».

Эта самооценка Леонгарда Франка у последнего порога жизни, мне думается, верна.

1934—1961

ИОГАННЕС БЕХЕР

1

Еще не создана история новой европейской интеллигенции. Нет книг, которые поставили бы себе задачу обрисовать «брожение умов», начавшееся среди интеллигенции большинства европейских стран в период первой мировой войны и так бурно проявившееся к нашим дням в ярком международном движении в защиту мира.

Первая половина XX века будет отмечена как перелом в самосознании и мировоззрении огромной массы работников умственного труда. Деятели науки, просвещения, литературы, искусств прошли великие испытания эпохи не бесследно для себя и вместе со своими народами пережили мучительное, но обновляющее влияние военных и революционных событий.

Передовые писатели с каждым из этих десятилетий все решительнее побуждали интеллигенцию к пересмотру укоренившихся воззрений, к выходу из привычного обособленного круга жизни, мешавшего ей ближе увидеть, глубже понять свой народ.

Горький с его многолетними русскими революционными традициями и за ним неустанный искатель француз Роллан положили начало душевным связям, давшим впоследствии могучий толчок к общественной солидарности писателей всех континентов,

Слово литераторов, ответственных перед совестью народов, приобретало сильный отзвук повсюду. Писатели разных художественных принципов, разных индивидуальностей, биографий, вкусов, философских взглядов нашли общий язык в совместных действиях. Основой единства было признание, что *так дальше продолжаться не может*: старый, в корне своем несправедливый мир изжил себя социально, экономически, политически, и человечеству, чтобы разумно жить дальше, предстояло создание нового мирового порядка.

Анатоль Франс, Анри Барбюс, Бернард Шоу, Томас Манн, Генрих Манн, Теодор Драйзер, Мартин Андерсен Нексе, об руку с Горьким и Роменом Ролланом, поднимали голос в критические моменты международной жизни, отстаивая дело культуры и мирового сожителства наций. Они объединили вокруг себя и поддержали в работе и борьбе талантливые, смелые литературные силы Востока и Запада.

В содружестве выработался и окреп новый характер современного писателя, рассматривающего свое призвание как труд художника-гуманиста во имя защиты человека от угнетения, хищнических войн, рабства. Новый писатель не только своими произведениями, но всем образом деятельности помогал распознавать изменения, происходившие за последние годы в среде людей умственного труда.

Вот почему для полноты суждения о новой европейской интеллигенции принесла бы большую пользу история прогрессивной европейской литературы прошедшей половины XX века. Все больше нужны исследования, книги о писателях, имеющих революционное значение в развитии своей родной литературы и в литературе мировой.

Йоганнес Бехер принадлежит к таким писателям современности. Он занимает виднейшее место в революционной поэзии Германии, и его талантливое слово хорошо знакомо читателям за пределами его страны.

В годы первой мировой войны я был усердным читателем журнала ранних немецких экспрессионистов — «Die Aktion». Бехер проходил тогда полосу своего увлечения, свою школу экспрессионизма — его стихи тоже появлялись на памятных старшему поколению литературы листах журнала.

Круг приверженцев журнала был не широк, издание бедно. Несмотря на войну, власти Вильгельма II терпели журнал даже в тех случаях, когда он печатал русских — то Льва Толстого, то вдруг стихи Ив. Никитина, Алексея Кольцова. Экспрессионизм казался многим, в том числе и цензуре, только модным литературным «измом», семейным делом писателей и потому невинным. Поэты, публицисты, критики, художники, иллюстрировавшие журнал страшноватыми, но маловнятными гравюрами, ссорились и спорили с другими течениями в искусстве.

Какая-то часть самих экспрессионистов, несомненно, тоже верила, что дело идет только о борьбе за новое, независимое поэтическое вероисповедание, за такую эстетическую трактовку художником материала, какой еще не бывало в немецкой литературе. Мне думается, Иоганнес Бехер на первых шагах разделял эту веру в чисто художественное новаторство поэтов экспрессионизма.

Однако события войны вынуждали поэзию занять политическую позицию по отношению к главной теме дня. Изображение ужасов войны, отчаяния человека — вот на чем сосредоточились интересы авторов «Die Aktion», и постепенно все сильнее начинали звучать в устах экспрессионистов революционные ноты.

Иногда поиски уводили поэтов этого направления в надзвездные края мистицизма, иногда вели к бунтарскому прославлению безвластия. Цензура от настороженного наблюдения за журналом перешла к преследованию его. Печатание русских писателей после падения монархии в России тоже перестало казаться невинным занятием: оно зазвучало пропагандой симпатии к революционной стране.

Действительно, вокруг журнала экспрессионистов и среди его сотрудников обретались уже к началу германской революции 9 ноября не только анархисты, но также писатели, искавшие выход из войны в движении рабочего класса. Отдельные участники «Die Aktion», примкнув сначала к спартаковцам, впоследствии соединили свою судьбу с коммунизмом.

Бехер избрал эту дорогу. Его поэтическое созревание, обогащение тематики, мастерство формы, великолепие, разнообразие его языка, философская глубина и граждан-

ский пафос мысли — все это приобретено им и упрочилось на демократических позициях по окончании первой мировой войны. Вторую войну он встретил во всеоружии народного поэта-антифашиста.

Высшим достоинством человека является его готовность отдать на службу людям самое дорогое, чем он обладает. Самое дорогое для Иоганнеса Бехера — его поэтический талант, и он отдал его обществу безраздельно.

Становление народного поэта Германии отмечено длительными этапами борьбы за революционное искусство. Последние десятилетия составили два важнейших периода всего его творчества, и историк новой немецкой литературы отметит особым признанием все, что Бехером сделано за это время.

Двенадцать лет поэт находился в эмиграции в Советском Союзе — двенадцать лет господства гитлеровской тирании над немецкой нацией, над Германией и подчиненными ей государствами. Все эти годы он воевал своим пером, своим вдохновением против Гитлера как немец-антифашист.

Когда он возвратился в освобожденный Советской Армией Берлин, он выступил с книгой, которой дан был отчет немецкому народу — отчет о том, как служил ему в эмиграции верный его сын, немецкий поэт Иоганнес Бехер.

Эта книга — «Избранная поэзия времен изгнания 1933—1945» — открывалась прологом «Возвращение на родину», где Бехер со страстью и воодушевленно призывал Германию освободиться от проклятия, которым запятнал ее Гитлер.

За прологом следовала лирика поэта-гражданина, с драматической силой тоски рассказывающая о любви к родине, о стыде за позор нацизма, о надежде на избавление от этого позора, о внутренней гордости и мужестве, которыми обладает великий народ и которые помогут ему выпрямиться и открыто, честно взглянуть в глаза всем народам, как равный.

Все это было глубоко пережито Иоганнесом Бехером и, пережитое вдали от родины, впервые за двенадцать лет представлено народу, освобожденному от фашизма. Книга кончалась эпилогом — призывом к миру и торже-

ству права. Таков был смысл возвращения поэта на родину — возвращения ради строительства мира, и в этом заключалась программа, поставленная Бехером себе, как литератору, и всей немецкой интеллигенции.

Иоганнес Бехер был одним из немногих деятелей культуры, начавших тяжелую работу над возрождением Германии в момент как бы остановившейся жизни, едва угасло эхо последнего оружейного залпа. На первых шагах собирания немецких демократических сил Бехеру пришлось каждый день и всякий час посвящать труду организатора. Он добился того, что буквально среди руин поверженного нацизма, уже до начала Нюрнбергского процесса виновников войны, был создан «Культурбунд», сыгравший затем благодарную роль в пробуждении обманутой гитлеровцами немецкой интеллигенции.

Сложная борьба за воссоединение Германии под лозунгом мира и демократии значительно обязана «Культурбунду» тем, что этот лозунг впоследствии не только сделался широко популярным в Германской Демократической Республике, но стал близким, действенным и на западе страны. Движение за единство немецкой нации логически слилось с международным движением в защиту мира.

Между этой общественной борьбой и поэтической миссией Бехера существует гармония. Он принадлежит к натурам цельным и ясным. Задачи его творческой жизни чем дальше, тем полнее сочетаются с задачами национальными — с воспитанием нового человека обновленной Германии.

Он был вправе поэтому дать такое призывное название одной из новых своих книг — «В защиту поэзии», ибо искусство поэта понято им как дело, в защиту которого он выступает ради интересов своего народа и всего человечества.

Его поэзия достигла подлинной народности. Недаром песни Бехера поет вся свободная немецкая молодежь, недаром именно он нашел слова, ставшие гимном Германской Демократической Республики.

Глубокой верой и правдой насыщен призыв к молодежи, содержащийся в речи Бехера по поводу двухсотлетия со дня рождения Гете. Он справедливо ждет от

немецкого юношества, что оно возьмет себе для настоящего и будущего все высшее и гуманное из культурного наследия народа. Он ждет, что молодежь Германии «вновь откроет Гете», создавшего предпосылки освобождения немецкого человека от мрака средневековья и нанесшего удар по «абстрактной науке», по оторванным от живой действительности схоластическим мудрствованиям мещанства.

Сокровища гуманистического наследия немецкой культуры были закопаны во рвах лопатами гестаповцев вместе с бесчисленными жертвами нацизма. Раскопать эти сокровища, поставить их на службу демократической культуре должна свободная немецкая молодежь. Призыв Бехера к юным немцам, столь возвышенно выраженный и освященный обращением к памяти «величайшего немца» Гете, найдет себе в наше время добрую почву.

Так складывается другой период творчества Иоганнеса Бехера последних лет — поэта национального и одновременно революционного, борца за создание культуры будущего.

Заметками моими мне хотелось отдать скромную дань исключительному труду поэта, которого я знаю со времен молодого задора и поисков новой поэтической формы, знаю и все выше ценю теперь, в нынешний зрелый, плодоносный день, когда поэт со всей мощью художника владеет единственно верным законом эстетики — законом, утверждающим, что искусство не может быть прекрасным, если оно не служит счастьем народа.

Мне хотелось, кроме того, сказать об Иоганнесе Бехере как о примере нового характера европейской интеллигенции, гораздо более распространенного теперь, после второй мировой войны, чем это было до нее, когда Ромен Роллан, преодолев свою позицию «в стороне от схватки», звал к тому же литературу, искусство, науку Старого Света.

Когда будет создаваться книга, рассказывающая об истории новой интеллигенции — теперь уже бесчисленной, — о значении ее работы для международного дела сохранения мира, строительства более справедливого и более счастливого общества, — как много мы найдем богатых, славных биографий, подобных сложной, красочной жизни Бехера!

Одно из моих воспоминаний видится мне особенно красочно и в то же время носит колорит, смягчающий яркость красок, придающий им теплоту свечного огня.

Да это так и было: комнаты освещены были зажженной елкой, на столе горели свечи, всегда волшебным образом уют любому жилью.

Берлинское жильё, о котором я вспоминаю, было необычно. Совсем недавно в нем поселился со своей женой немецкий поэт Иоганнес Бехер, полгода как возвратившийся из эмиграции на родину. Кончался 1945 год, и Бехер, после двенадцати лет отсутствия, зажег рождественскую елку у себя дома.

Приглашенные гости получили на этот праздник билеты, в которых указывалось, что надо принести с собой по бутылке какого-нибудь вина, а что касается ужина, то о нем позаботятся хозяева. Действительно, к столу был подан не только вареный картофель, но также известное по анналам истории лакомство — горячие сосиски.

Гостей было немного. Я помню Ганса Фалладу с женой, секретаря «Культурбунда» Вильмана, одного старого журналиста. Но больше всех помню и до сего дня остро вижу еще одного гостя, — никто, кроме хозяев, до поры не знал, что он придет встретиться с нами традиционный праздник.

Голоса стали уже много громче, языки свечей на столе колыхались все веселее, когда Бехер вдруг поднялся и пошел к отворившейся двери.

В комнату медленно вошел Вильгельм Пик.

Я встречал Вильгельма Пика раньше, встречал и позже. Но эта рождественская ночь в Берлине, кажется, самой судьбой выдалась мне, чтобы я увидел его с такой разносторонней полнотой как личность — человека, революционера, политика, полемиста, товарища.

Я не мог бы в одном наброске дать его портрет, каким он тогда пластически сложился в моем представлении, но вот несколько черт его образа и несколько мыслей, вызванных памятной встречей.

Прежде всего, появление Вильгельма Пика несколько не отразилось на всем характере дружеского вечера. Наоборот — все шло дальше, как началось до его прихода. Больше того — шум не упал, а стал подниматься. Посуда,

полупустые бокалы (увы, тут приходилось экономить!), вилки и ножи звенели бойчее, хозяйка чаще, быстрее забегала в кухню, и у стола смех начал перекапываться, взрываясь и падая, с короткой остановкой, на поспешный диалог, на новую шутку.

Произошло то, что непременно происходит в добром немецком доме, когда в семейный круг является близкий, хороший гость в час любимого долгожданного праздника: прибавилось радости, прибавилось довольства всегда ценным, а нередко и боготворимым домашним уютом.

Это было первое, так сказать, запевное впечатление: к немецким друзьям пришел гость — немец, которого ждали, которого любят. Все равны, все одинаковы в этом чувстве. Оно национально, оно общо, оно — тот феномен, который всех объединяет в каждом, а каждого делает всеми.

Я увидел Вильгельма Пика немцем, сыном своего народа.

Но в это время, в эти дни, в эту ночь праздник был не только домашним, традиционно-уютным праздником под кровлей семьи. Праздник был гражданским, исполненным великого сознания историчности момента: он был — пусть глубоко драматичным и беспредельно суровым — возрождением Германии к новой жизни.

Все, кто был в первую рождественскую ночь послевоенной Германии у Бехера, и он сам, конечно, чутко слышали ни на минуту не стихающий внутренний голос ответственности перед своей родиной.

Неизбежно поэтому было, чтобы веселье сменилось серьезностью, отрада шуток — горечью раздумья, чтобы смех отступил перед рассуждениями, остроты — перед спором.

Спор был таким, что сам по себе требовал бы особого изображения. Сторонами были в корне различные характеры, и один из них проявил себя с удивительным достоинством и в необыкновенно цельной законченности.

Я увидел Вильгельма Пика — сына рабочего класса.

Не сразу, но довольно быстро разговор о главном событии — о разгроме гитлеровской Германии, о Нюрнбергском процессе главных виновников войны и о будущем немецкого народа — перешел в полемику, сосредоточившуюся на двух полюсах.

Нервический, болезненно-нетерпеливый Ганс Фаллада говорил обрывисто, внезапно задавая вопросы, не в силах дослушивать ответы.

— Простые немцы должны знать — что же дальше? Нюрнбергский процесс им несуществен, они без него знают, что обмануты, им ненавистно прошлое, но так как они сейчас не видят никакого будущего, то почему будущее должно быть лучше прошлого?

Вильгельм Пик отвечал неторопливо, готовый обстоятельно изложить мысль, с добродушным желанием поставить беседу на логические рельсы.

— Именно потому, что простому немцу, рабочему, крестьянину, ненавистно прошлое, он хочет и будет искать не худшего, а лучшего будущего. Но лучшего, чем он может дать сам себе, ему никто не даст. Он сам, его власть, поможет устранить все, что ему ненавистно, и создать то, чего он для себя хочет.

Фаллада уже давно перебил эту слишком тихую для него речь:

— Обыкновенный немец рассуждает очень просто: мне столько показывали за эти годы документов, что я перестал верить какому бы то ни было документу. Любой документ может быть сделан. Почему меня должны убедить нюрнбергские документы?

Вильгельм Пик продолжал со спокойным участием наставника:

— Нюрнберг предъявляет не те документы, которыми обманывали немцев нацисты, а те, которые они скрывали, прятали от немцев. Нюрнберг предъявляет документы, которые сделали войну, сделали несчастье и позор Германии.

— Обыкновенный немец видит, что опять началось соревнование газет, война слов! Ему ничего не дается положительного. Он ждет положительного, больше ничего!

— Обыкновенный немец — это народ. Народ не должен ждать, чтобы ему кто-то что-то дал. Только он сам, немецкий народ, народ во главе с рабочим классом, может себе что-то дать. Это «что-то» — его демократия, то есть социализм.

В конце концов писатель Фаллада не мог не сказать того, без чего не обошелся никогда спор писателя с политиком:

— Все это далеко от того, чем живет человек. Нынешний немец признает фактом только то, что он видит, а не то, что ему говорят. Дело политика подчинять себе действительность, а дело художника — показывать, какова она есть!

Вильгельм Пик вдруг с мягкой улыбкой покачал головой.

— Не спорю, это так. Но неужели писателю безразлично, какую действительность он показывает? И если политик подчинит себе действительность, чтобы сделать ее прекрасной, неужели писателю не будет более приятно показывать действительность прекрасную, чем мерзкую и преступную, а?..

Я не забуду этой встречи и этой ночи, когда у Иоганнеса Бехера я увидел так близко и почувствовал так тепло Вильгельма Пика — человека редкой силы сердца и ума, человека благородства и простоты.

И как хорошо, как счастливо новое, молодое немецкое государство — Германская Демократическая Республика, что со дня ее установления президентом ее стал Вильгельм Пик — сын немецкого народа, сын рабочего класса, строитель века социализма.

3

Он ушел от нас совсем недавно. Но уже за кратчайший срок после тягостного дня ухода необыкновенно выросло в нашем сознании его значение национального немецкого поэта в новейшей истории Германии и ярче прежнего осветилось место, занятое им в международном литературном движении. Имя Иоганнеса Роберта Бехера для его современников — понятие созвучное революционной гармонии века и одновременно одному Бехеру свойственный, индивидуальный тон в этой гармонии.

С властной силой почувствовал я нарастающий отзвук величия поэта в годовщину со дня его смерти, когда демократический Берлин отдал памяти Бехера торжественные почести — шествием к его могиле, сплошным опоясыванием ее венками и цветами, страстным, глубоким словом Анны Зегерс.

Для истинного поэта новая жизнь начинается с его смертью. Но эта новая, вторая жизнь поэта является

только раскрытием его первой жизни, проникновением в ее смысл. Чем внутренне богаче наследие поэта, тем дольше длится эта вторая жизнь, лишаясь какого-либо срока или границ для великих талантов, и в таком случае мы говорим, что гений бессмертен.

Бехер вошел в свою вторую жизнь. Мы, его современники, друзья, соратники его дела, обострившимся взором оглядываем все, что он нам дал, ту цельность, которая замкнута началом и концом — тем неизбежным «от — до», без чего жизнь человека противится полноте разгадки.

Я перечитываю книги Бехера на его родном языке — столь подвластной ему стихии, — читаю их в русском переложении, сравниваю музыку оригинала с переводами, где она вдруг, как эхо, отзовется подлинным голосом поэта, и с каждым разом мне яснее видно, как много он сделал для современной революционной поэзии, для сближения немецкой литературы с советской и литературами других народов, для взаимопонимания между нашими странами.

Поэзия Бехера — это биография его поколения. Книги его стихов — это последовательные главы поэтического повествования о борьбе со смертью во имя единственно справедливой на земле жизни.

Он поэт немецкой интеллигенции и поэт рабочей блузы. Такое сочетание — выходец из старой интеллигенции и певец пролетариата — кажется мне знаком, присущим трагическому периоду германской истории, когда разразилась первая мировая война, за нею вспыхнула революция и последовало подавление рабочих восстаний в конце второго десятилетия века.

Бехер — фигура реальная и символическая в одно и то же время. Он обобщает собою образ нового революционного немецкого поколения, исторически возникшего на руинах Германии Вильгельма II, участвовавшего в разгроме гитлеровского рейха и затем прочно ставшего на ноги с созданием и укреплением Германской Демократической Республики.

В каждом стихотворении Бехера я нахожу приметку определенного дня, пережитого новым революционным поколением. История этих дней снова захватывает меня. Я иду следом за Бехером, от одного дня его жизни к дру-

тому, от года к году, от десятилетия к десятилетию. И я испытываю свою принадлежность веку, сливаюсь с чувством поэта.

Да, долог был путь. Но с книгой Бехера в руках я уверяю — верен ли был путь, и вместе с поэтом отвечаю себе, не колеблясь: да, верен. Путь был таким, как рассказал о нем исповедью своей поэзии Бехер. От робкой надежды и детских протестов к бунтарским поискам справедливости — личной и социальной, от веры в эту справедливость к уверенности в ней, к решимости отдать себя борьбе за нее и, наконец, прямой, твердый план действий: только с рабочим классом, только к социализму — там свет и там решение!

О да, конечно, прямая действий вовсе не была для Бехера бездумным следованием некоей команде «во фрунт!». В самом начале пути, в отрочестве, он возненавидел стоящий «навытяжку» мир своего отчего дома, исполненного духом пруссизма. Бехер был революционером-искателем. Но разве социализму, до наших дней небывалому строю нового человечества, не свойственны во всей жизненной практике непрестанные искания? Прямая действий для Бехера была доминантой его исканий. Поэтому и должно сказать, что путь его был верен. Но нельзя себе представить, чтобы его творческая жизнь шла когда-нибудь прямой, проведенной чертежником по линейке. План действий был насыщен мечтой, как великий план будущего насыщен ею в социализме.

Когда говорится, что путь художника сложен, подразумеваются, что путь противоречив. Пройденная Бехером долгая дорога знала свои противоречия. Это были противоречия в молодых слоях немецкой интеллигенции, чаще всего среди людей литературы и искусства. Бехер проходил с ними испытания эпохи, и ни один урок истории не остался для него бесследным. Он познал ненависть к войне, и торжество германской революции, и ее трагедию, и прилив сил, зажженных «светом с Востока».

Вряд ли он мог предвидеть полностью меру жертв, которые предстояли на избранной им дороге. Но испытания, выпавшие ему лично, только закаляли его волю, — он был из тех, кто, однажды решившись, остается верен своему решению навсегда. Он выстоял на суде времен Веймарской конституции, обвинившем его в покушении на госу-

дарственный порядок, и в стихах его остались заклеянные им судьи:

Это — судья, судившие Макса Гельца.
Наши гробовщики.

Он выстоял горечь разочарований в былых своих товарищах, свернувших с дороги революции, и в «Маленькой поэме» пригвоздил изменников пошлым афоризмом своего старого друга — циника Вальтера:

Революцию делать — останешься нищим.
Хватит с меня «духовной пищи».

Он выстоял озлобленные нападки на свой талант, свою личность, свою любовь к человеку — выстоял потому, что слушал сам и призывал слушать других —

Многомиллионоголосую симфонию,
Победную песнь
Зачинающегося мира,
Великий триумф
Грядущих революционных десятилетий...

Уверенность в том, что «слово, возвещенное рабочей блузой, есть истина», питала творческие силы Бехера в годы преследований революционной литературы в Веймарской республике. Он оказался готовым встретить несравненно более тяжкие преследования, приехавшие с собою гитлеризмом. К этому времени воля его была закалена настолько, чтобы — сжав зубы — пережить и стелющийся дым сожженных на кострах книг, и все презрение, которому Гитлер подверг великую немецкую культуру.

Поэт вынужден был покинуть родину, уйдя в изгнание с десятками тысяч соотечественников-антифашистов.

В эти мрачные годы надежной опорой Бехеру становится его дружба с Советской страной, светлую верность к которой он хранил в своем сердце давно. Из постоянного товарищества с советской литературой, из множества встреч со строителями первого в мире социалистического общества родился новый взлет поэтического вдохновения, ставший затем одним из источников могучих созданий, посвященных Бехером своей «Прекрасной немецкой родине», как он назвал впоследствии большой том своей лирики.

Я должен все же вернуться к тому, что сказал, и спросить себя: какие, однако, противоречия пришлось преодолеть Бехеру, если так последовательна была его вера в будущее и действительно так пряма его дорога?

Да, доминирующая линия всего идейного направления, сформировавшего сознание Бехера, была прямой. Ею руководствовался он в своих поступках, в философских основах творчества, в том, что позже определил как *поэтическое поведение*.

Для великого и малого поэта, разумеется, в разной степени, но непременно и всегда существует задача претворения чувства в слово. В периоды смены эпох эта задача гигантски усложняется.

Слово стремится ухватить новое в жизни и вынести приговор старому. Тут — предмет неизбежной коллизии. Форма художественного выражения всегда забегает вперед, отрывается от смысловой задачи, силясь служить одному ряду чувств, и слишком часто становится оболочкой, не отвечающей содержанию.

Мне думается, по характеру литературных форм с успехом можно судить об общественных кризисах. Перед наукой о литературе давно следует поставить вопрос: чем объясняется, что крайние, экстремистские течения и школы притягивают к себе чаще всего наиболее одаренных молодых художников? Не потому ли, что молодость и талант острее чувствуют назревание всякого общественного кризиса и особенно остро — предреволюционную ситуацию? Свойственный же им протестантизм ищет себе крайнего выражения, и возникновение экстремистских художественных течений всегда лишь симптоматично, а не самопроизвольно.

Рассуждение можно свести, пожалуй, к методическому совету: хочешь понять литературное течение — дай себе отчет, что происходит в общественной жизни. Само собой, это не ново. Новым было бы, если бы литературоведение наконец выступило с обобщенным обзором крайних литературных течений как симптомов общественных кризисов.

На примере возникновения, расцвета и упадка немецкого экспрессионизма, которому Бехер отдал весьма большую дань, хорошо просматривается революционное движение в Германии периода первой мировой войны и первых лет Веймара.

Об известной группе писателей-драматургов и поэтов той поры справедливо сказать, что субъективно большинство этой группы экспрессионистов было революционным. Но на одних писателях отразился больше, на других меньше ранний этап развития этого течения — этап, в котором преобладали поиски речевой выразительности, разработка новых структур воплощения чувства в слово.

Хорошо помню, что даже накануне 9 ноября в Германии еще господствовали в широких кругах любителей поэзии боги рубежа двух столетий — Рейнер Мариа Рильке и Рихард Демель. Экспрессионизму предстояло раскачать их пьедесталы. Поэзия рвалась к новым завоеваниям, чтобы вместить в себя смысл новых событий. Как всегда, началось с приготовления нового сосуда: старый получал удары, трещины в нем становились глубже и глубже. Но одними новшествами формы заставить литературу выполнить ее миссию невозможно. Сосуд становился все изысканнее, но терял в своем объеме. В конце концов он перестал вмещать бурно возраставшее содержание эпохи.

Необходимость выбора — куда идти? — стала противоречием экспрессионизма. Разработка средств выражения, начатая поэзией в силу революционной неизбежности, превратилась в тормоз революционности. Этот обратный процесс торможения развития не мог протекать безболезненно для зачинателей всего литературного течения. Как «старый» экспрессионист, Бехер отходил от своих же канонов медленно и с упорным трудом, продвигаясь к прозрачной ясности слова и стройности конструкции своего блистательного реалистического мастерства сороковых и пятидесятых годов. Но еще в начале этой, бесспорно, лучшей полосы творчества Бехера и проза и стихи его изредка напоминают пронесшуюся в тридцатых годах борьбу поэта с самим собой, когда преодолевались противоречия изжившей себя школы.

Для Бехера, как для поэта революции, в пору пересмотра им принципов художественного мастерства должен был быть разрешен вопрос об отношении к литературной традиции. На языке политика — это одна из проблем связи литературы с массой. На языке поэта — это проблема аудитории. Чем изысканнее литература, чем утонченнее ее искусство слова, тем короче радиус ее воздействия. Что взять у традиции, чтобы расширить круг читателей?

В чем долговечность классиков литературы? Какова

их роль в революционной современности? — вот вопросы, поставленные перед художником социалистической эпохой.

Высказываясь в пятидесятых годах о пребывании в Советском Союзе во времена эмиграции, Бехер назвал этот период «плодотворнейшим» в своем творчестве. «Здесь, вдали от Германии, я как никогда стал близок ей; здесь, в Советском Союзе, я впервые по-настоящему открыл для себя бессмертные традиции немецких гуманистов, которые стали основой моего творчества...»

Один из первых сонетов, созданных в 1935 году, то есть в самом начале десятилетия жизни поэта в Советском Союзе, Бехер заканчивает знаменательным трехстишием:

Я не пугаюсь призрачных потерь,
И фуги Баха, гимны Гельдерлина
Мне прозвучат по-новому теперь.

Сонет назван «Открой окно». Это пересмотр старого взгляда на «прошлые столетия», на национальные богатства традиций, на классиков немецкого искусства. Вспомним, как глубоко и с какою силой отзывался этот пересмотр взгляда на традицию в последующий огромный период поэтической биографии Бехера или в прогремевших его речах о Гете, Шиллере, Томасе Манне.

В написанном тогда же сонете «С тех пор...» вскрываются две перекрещенные темы — об отказе поэта «обманывать слова словами», отдаваться одной их игре и о борьбе словом с «палачами» слов — гитлеровцами, которые «выжгли поэтический язык» у немецкой литературы. Именно с тех пор, когда в эмиграции происходила сложная переоценка роли поэтического языка в самосознании писателя по отношению к современной жизни, Бехер почувствовал себя освобожденным от культивированных им в ранние годы творчества форм экспрессионизма.

С тех пор мои переломились дни
И все слова во мне переломились,
И строгостью наполнились они
И чистотой и силой открылились.

И вновь лейтмотивом Бехера звучит конец этого возвышенного, мужественного сонета:

Рабочий класс, с которым шел я в ногу,
Меня и слово вывел на дорогу.

В мощной и великопешной битве духа, которую потребовала от немецкой эмиграции война против германского нацизма, Советский Союз братски поддерживал писателей-антифашистов. Плеяда революционных поэтов и прозаиков Германии черпала вдохновение в непрерывном живом сотрудничестве с советским народом. Бехер сделал во вторую мировую войну неизмеримо много для будущего всей социалистической немецкой литературы, скрепив ее навсегда узами дружбы с советскими писателями.

История его внутренних связей с Россией почти целиком отражена в его творчестве. Еще в детстве слуха его коснулось легендарное имя восставшего броненосца «Потемкина», впервые остановившее воображение мальчика на борьбе русского народа с царизмом. В годы первой мировой войны мысль Бехера почти уже не отрывалась от России — там близился час рождения нового мира. Антивоенные настроения поэта, его негодование против преступной бойни жаждали себе верного союзника. Выстрел «Авроры» и приход к власти коммунистов во главе с Лениным в Петербурге означили победу знамени, под которое Бехер поставил свою судьбу как поэт и человек. Смерть Ленина потрясла его. Он был из первых западных поэтов, воспевавших тогда же гений вождя Октября.

Советская страна как бы сопутствовала затем поэту всю его жизнь. Горький протянул ему руку поддержки в тяжелые дни преследования автора романа «Люизит» и выступил в его защиту с известной статьей «Протест против суда над Бехером». Первый приезд свой в отчизну социалистической революции Бехер восторженно приветствовал в стихотворении «Октябрь в Москве»:

Граница... Товарищи, жизнь горяча,
Но жизнь прожитая — насмарку!
Я только сегодня родился — сейчас,
Пройдя советскую арку.

Весь дальнейший путь Бехера, вплоть до возвращения из эмиграции на родину, сцементирован неустанной работой в единстве с советским народом, его культурой, его битвой за освобождение Германии от насилий и позора гитлеризма.

Никогда прежде Иоганнес Бехер не горел таким пламенем энергии, каким зажглась его деятельность во время

восстановления жизни в Германии после разгрома фашизма и в годы создания, укрепления, роста Германской Демократической Республики. Не только память народная сохранит нетленным образ своего поэта-борца, но и германская история навечно закрепит на своих страницах сокровища его творчества, летопись его труда, который заложил он в фундамент преобразенного мира новой немецкой государственности и социалистической культуры.

И так же навечно останется памятен Иоганнес Бехер, как друг Советской страны, прошедший в строю ее борцов великие испытания войны и радости мирного творчества.

В те дни, когда мы были поражены смертью Бехера — в октябре 1958 года, — вышел в Москве очередной номер журнала «Иностранная литература». Он открывался «Все-ленским гимном» Бехера — торжественным манифестом, обращенным «к людям Земли» и возвещавшим о выходе на орбиту первого спутника нашей планеты. Вот четверостишие из этого — посмертного для советского читателя — призывного слова поэта:

Гигантские хоры поют, и слышат надзвездные сферы
Хвалебную песнь человечества на ближней и дальней волне:
Честь вам и слава, физики! Слава вам, инженеры!
Слава надежде народов — Великой Советской стране!

Журнал «Иностранная литература» — это преемник одноименного журнала, вышедшего ранее в Москве, немецкое издание которого называлось «Deutsche Blätter» и редактировалось многие годы Бехером.

Так наш добрый друг Бехер продолжал свое поэтическое дело у нас с первых дней после своей кончины. Он будет продолжать его и дальше. Таких друзей, каким был он, не забывают,

1953—1960

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

1

Необыкновенно отрадно приветствовать вас, дорогой Брехт, в этом светлом зале Кремля, где уже чествовались многие наши общие друзья — выдающиеся деятели международного движения сторонников мира.

Вы — человек искусства. Я сказал бы — вы насквозь человек искусства. В его стихии вы дышите, она питает вас, она дает вам соки жизни.

Но вы не только живете этой стихией, поглощая ее дары, как некий животворящий нектар. Находясь внутри нее, окруженный ею, вы ведете с нею борьбу, вы организуете ее, стремитесь поддержать одни ее проявления и отодвинуть в сторону другие.

Каково же направление этой борьбы, этого труда вашей жизни поэта, драматурга, театрального деятеля, искусствоведа, публициста?

В опубликованной беседе своей с драматургом Фридрихом Вольфом о театральных проблемах вы закончили диалог словами: «Я с вами абсолютно согласен, что вопрос о выборе художественных средств есть не что иное, как вопрос — каким путем мы, драматурги, побудим, вдохновим нашу публику к социальной активности». Это было ответом на вопрос Фридриха Вольфа, какими средствами немецкий театр мог бы помочь тому, чтобы вывести

пемецкий народ из состояния фатальной обреченности к действиям против новой войны. Вы сказали тогда, что художники должны испробовать все мыслимые средства искусства, будь то старые или новые, которые могут помочь этой цели.

Во всех своих больших выступлениях по проблемам искусства вы утверждаете его общественное назначение. Сама техника работы руководителя актерского коллектива пронизана у вас этим сознанием служения театра общественным целям, и первой фазой режиссерского труда вы признаете извлечение социального ядра из пьесы.

Искусство только тогда искусство, когда оно огнем своего сердца озаряет путь народа к будущему, художник тогда любим народом, когда в мире, расколотом на угнетенных и угнетателей, протягивает руку человеку труда и идет с ним вместе.

Вы именно такой художник, Бертольт Брехт, такой поэт, который, однажды протянув свою руку рабочему, крестьянину Германии, не дает остыть жару и страсти этого рукопожатия.

Несмотря на все неповторимое своеобразие вашего искусства, вы никогда не были одиноки, и объяснение этому только в том, что вы не хотите быть одиноким. Такой судьбе художника, принадлежащего своему народу, немало примеров в далеком и близком прошлом. Генрих Гейне в Германии, Виктор Гюго во Франции эпохи романтиков, Анри Барбюс, Максим Горький на рубеже двух веков, уже в наше время закладки великого течения социалистического реализма, — вот гении, которые стоят и возвышаются в пародной гуще. Они указывают, что призвание художника осуществимо лишь в единстве с интересами и чаяниями народа.

На каждой ступени развития общества из десятков и сотен задач строительства будущего всегда вырастает одна, занимающая главное место. В десятилетие, истекшее после второй мировой войны, главной задачей общества стала защита мира от угрозы новой войны. Нет никакого преувеличения, когда мы говорим, что за решение этой задачи взялись теперь сами народы. С каждым днем больше осознает человечество опасность еще неслыханной всеобщей катастрофы, которая поглотит достижения современных государств, если разразится война, и с каждым

днем крепче, могущественнее организуют, объединяют силы сопротивления войне народы всех континентов.

Где могли в это время находиться вы, художник, с вашим пониманием целей искусства, если не в передовых рядах величайших мирных народных армий? Вы пришли в эти ряды с тем оружием в руках, каким владеете столь великолепно, — со своим искусством. Вы пришли в эти ряды со всей страстью, со всем пылом своих убеждений человека и художника, и мы знаем, вы останетесь солдатом мира, пока существует угроза войны.

Я помню нашу встречу в Бельгии год назад, как раз в те дни, когда всю Европу, весь мир охватило возмущение против американцев, производивших испытание водородной бомбы. Я помню ваш гнев, ваше негодование, помню пылающие ваши слова о необходимости немедленного вмешательства в события, ваши жадные поиски действий, которыми обязаны были отозваться люди искусства, науки, труда в Европе, чтобы громко заявить свой протест против этих провокаций заокеанских организаторов войны. Эту возмущенную совесть человека против его врагов вы безраздельно отдаете обществу, отдаете величайшей в наши дни борьбе народов за мир во всем мире.

Нам, вашим советским друзьям, особенно радостно, что за занавесом с изображением голубя мира в Берлинском театре Бертольта Брехта действительно участвует в работе живой дух наших советских великанов искусства — Горького и Станиславского, заветы которых вам так же близки и дороги, как нам.

Мне доставляет счастье, что в этот час я могу поздравить вас от имени Советского комитета защиты мира и пожать вашу руку — руку верного борца за мир и руку вдохновенного человека искусства.

2

Смерть Бертольта Брехта — жестокая потеря для искусства. С уходом этого смелого художника-искателя в драматургии и театре Германии остается место, которое никто не может занять. Международный театральный мир с горечью почувствует эту внезапную утрату.

Брехт был мастером социальной тематики как драматург и поэт. Он был мастером социального зрелища как режиссер. Драматургия и режиссура были в нем слитны.

Единство вдохновения писателя и темперамента постановщика было обусловлено раз навсегда избранной им целью — создать зрелище современной нам общественной борьбы. Исторические и злободневные сюжеты были одинаково дороги ему, если они выражали борьбу классов. Он никогда не боялся политики в искусстве. Наоборот он подходил к политике как к самому обычному предмету искусства. Он знал, что, лишая драму политической окраски, он лишал свое искусство социального воздействия.

Разумеется, Брехт начала двадцатых годов по содержанию своей драматургии отличен от Брехта наших дней. Эпоха потрясений, войн и революций была его школой. Он не страшился проходить эту школу, и прямота его идейных решений была не менее смелой, чем прямота художественных взглядов, оригинальность которых он защищал с боями.

Три периода жизни Брехта в искусстве будут всегда отмечаться критикой. Он был беспощаден к абсолютизму и мещанству во времена веймарской Германии. Был бесстрашным борцом с гитлеризмом в годы своих скитаний. И стал верным и добрым поэтом рожденной после второй мировой войны Германской Демократической Республики. В его труде художника эти три ступени нашли богатое воплощение.

Что было неповторимой особенностью Брехта как театрального деятеля?

Жизнь сцены была тем планктоном, который питал и насыщал Брехта в его неуспешных поисках писателя.

Его кабинет драматурга был и началом и продолжением сцены. Стихия сотрудничества господствовала во всем творчестве Брехта. Свои открытия, изобретения он никогда не осуществлял в одиночку — он проверял, ломал, изменял, дополнял их с помощью, с участием друзей, актеров, художников, режиссеров, музыкантов, литераторов. Мне не один раз доводилось видеть Брехта, когда он работал над новой пьесой или готовил новый спектакль. Он всегда кого-то ждал, кто-то должен был явиться, или он бывал уже окружен своими сотрудниками, либо беседо-

вал с кем-нибудь за рукописью, обложенный перечеркнутыми листами бумаги. Его загородная рабочая комната удивила меня однажды своими размерами и пустотой: в разных углах стояли одинокие столы и стулья. Брехт сказал:

— Это для сотрудников. Мы должны лучше видеть, что делаем для сцены, поэтому нам нужно много места.

Труд драматурга был для него трудом театрального постановщика: в драме уже заключался будущий спектакль, а спектакль мог хорошо заранее увидеть в рукописи только коллектив. Поэтому кабинет драматурга становился для Брехта лабораторией со множеством ассистентов.

Чем же становилась для него сцена, когда пьеса превращалась в спектакль? Она делалась ареной сотрудничества со зрителем. Коллектив труппы работал на проверке себя зрителем еще до выхода спектакля. Мост между сценой и залом существовал уже до того, как кресла впервые заполнялись публикой.

И больше того — зритель возлекался в сотрудничество и с самой драматургией. Брехт рассказывал мне недавно, как ему удалось постепенно заинтересовать в разработке пьесы крестьян одного кооперативного хозяйства, строившего плотину: они были приглашены сначала на просмотр спектакля, стали оспаривать отдельные положения и эпизоды, он подзадорил их вопросом: «А как у вас?» Они заставили театр приехать к ним и посмотреть их жизнь, затем Брехт попросил их совета, как изменить эпизоды, и вот тогда началось совместное творчество труппы со зрителями-крестьянами. Брехт сказал мне со своей тихой, чуть лукавой улыбкой:

— Они думали, что только помогают нам. На самом деле, незаметно для себя, они стали также помогать своему хозяйству. Им было неловко перед театром: с них пишут представление и про них играют актеры, а с плотиной в деревне дела идут не очень похвально. Приходится подтянуться... Таким путем, оказывается, искусство тоже может влиять на жизнь...

Эта работа Брехта характерна по своему стилю для действительно смелых его поисков в коллективном труде драматурга, актера, зрителя над созданием новых форм театрального искусства. Об индивидуализме Брехта приходится так часто слышать от театроведов и критиков.

Но этот «индивидуалист» всю свою деятельность строил на широком, живом сотрудничестве с массами разнообразных коллективов и не только не чурался «чужого» голоса советчика, но жадно слушал его и сам непрерывно окружал себя людьми совета.

Бертольт Брехт мечтал показать свой театр советскому зрителю. И необыкновенно грустно, что теперь, когда намечается поездка его труппы, он сам не может уже услышать на московской сцене музыку и речь, увидеть краски своих спектаклей.

Но его театр, его драматургия и поэзия, его труды по теории и педагогике — все наследие этого искателя и превосходного, мощного таланта — будут, конечно, жить и жить.

1955—1956

ВИЛЛИ БРЕДЕЛЬ

Мы стоим перед лицом двух фактов, которые очевидны каждому серьезному наблюдателю общественной жизни первой половины нашего века.

За это время, и особенно за десятилетия после Октябрьской революции 1917 года в России, пролетариат и крестьянство повсюду, где побеждал социализм, создали свою интеллигенцию необычайно широкого круга. Эта интеллигенция породила новое искусство и стала обладательницей богатейшей художественной литературы самобытных эстетических достоинств и разнообразных индивидуальностей. Таков первый исторический факт.

Если взглянуть в биографии писателей, произведения коих составляют новую литературу, то — при всей пестроте житейских обстоятельств того или другого художника слова — поражает сходство основных, решающих судьбу человека биографических моментов, из которых складывались облики писателей. Эти моменты для каждой отдельной национальной литературы, конечно, различны, потому что связаны с историей разных народов. Но так как история всех социалистических стран имеет точки существенного соприкосновения, то это неизбежно отражается и на сходстве биографических черт писателей разных стран. Моменты или черты общности писательских биографий показывают нам во всех случаях нераздельную связь писателей со своим временем. Новый писатель и

социалистическая действительность представляют собой единство — таков другой факт современной истории.

Можно, полагаю я, сказать, что исторически литература есть производное биографий ее мастеров. Ядро ее сущности — идеология и эстетика — сложены жизнью.

И когда я хочу понять какую-нибудь национальную литературу, уловить ее дух, она открывается мне жизнью тех, кто ее создает.

Ярко поучительна в этом смысле новая литература Германии — ее социалистический авангард с великолепными мастерами поэзии, прозы, драматургии Германской Демократической Республики.

Будь то их близость или различия — таланты этой литературы дышат грудью своей эпохи. Стилистически они не хотят и не могут повторять друг друга, как не повторяют своих великих предшественников — творцов немецкой литературы прошлого. Но их роднит общий дух новой эры, и они не исключают один другого, как они не могли бы исключить из своего творчества все прекрасное, что унаследовали от национальной традиции.

Такими — чтобы назвать самые известные имена — представляются мне мастера, создавшие социалистическую литературу Германии: Бехер и Зегерс, Бредель и Вейнерт, Вайскопф и Цвейг, Брехт и Ренн, Клаудиус и Куба, Штрйттматтер, Узе, Вольф, Хермлих, Гейм.

И мне кажется, тот, кто возьмет на себя труд создания истории этой литературы, должен будет обратиться не только к произведениям писателей, но непременно также к сравнительному изучению писательских биографий. Здесь ключом бьется исток новой литературной эпохи Германии.

Сказать слово дружбы Вилли Бределю — значит непременно обратить взор к новой немецкой литературе, как явлению в целом. Бредель неотделим от него. Больше того — каждый шаг жизни этого писателя идеальным пунктиром прокладывает прямую той дороги, которой прошли передовые борцы немецкого рабочего класса, его интеллигенция и с нею большинство социалистических писателей.

Вилли Бредель — участник гамбургского восстания рабочих 1923 года. Оно закончилось для него приговором

к тюремному заключению на два года. Рабочий-токарь, с юношеских лет связанный с революционным движением, моряк, повидавший много чужих стран, он уже в молодости обладал опытом, достаточным, чтобы в родном Гамбурге стать редактором рабочей газеты. Очевидно, этого тоже было достаточно, чтобы в Веймарской республике получить два года крепости по обвинению в «государственной измене».

То, что последовало затем, действительно становится «обычным» на пути социалистического писателя в период господства нацистов в Германии.

Бредель арестован. Он попадает в концентрационный лагерь, где томится больше года. Очутившись на свободе, он совершает побег в Чехословакию и оттуда отправляется в Москву. В Советском Союзе он ведет немецкий литературный журнал. В испанскую войну он — комиссар Интернациональной бригады. С момента возникновения в 1941 году Национального комитета «Свободная Германия» он его член. Затем — солдат на фронте второй мировой войны в рядах антифашистов. Затем — он возвращается на родину и принимает живое участие в строительстве ГДР. И все эти годы — неустанная борьба с реакцией оружием литератора...

Почти каждый из этих моментов биографии Вилли Бределя, связанных с историей страны, мы встречаем в жизни виднейших революционных немецких писателей. Это огненные вехи на трудном славном пути германской литературы социализма. Но каждому художнику суждено по-своему воплотить опыт жизни в произведение искусства.

Вилли Бредель никого не повторяет как художник, сохраняя в своем творчестве ему одному присущую своеобразность. Его известные романы, начиная с первого до новейшего, отражают богатую событиями жизнь автора. Это цепь картин, где каждое звено выковано из лично пережитого испытания романиста, а сама цепь составляет судьбу рабочих поколений современности.

Вилли Бредель — изобразитель нового общества, рожденного пролетариатом. Он создал хронику этого общества. Но это не простая запись фактов, не фактография, не сообщение имевших место случаев из жизни.

Что делает книги Бределя явлением искусства? Его страстная убежденность в правоте дела, которому он себя

отдал, — в правоте коммунизма. Страсть эта настолько велика и настолько органична всей сущности писателя, что она освещает его произведения волнующей, почти нежной лиричностью.

Рабочий, пролетарий, человек революции — не только неколебимая вера Бределя, но и его непреходящая любовь. По внутреннему смыслу творчество Бределя — это песнь его убеждениям. Этим и сильны его хроникальные романы, этим и подчиняют они себе читателя. Его нельзя назвать «бытовиком», потому что он не только идет по следам событий современности, но пронизывает события и формует их силой своих взглядов, насыщенных страстью.

Если бы Бредель только записывал в свою «книгу бытия» все, чему он был свидетель, он выполнил бы работу репортера. Но он пишет: *«Так было, и вот как я, коммунист, отношусь к тому, что было, вот что люблю и вот что ненавижу!»* И, говоря так, он превращает событие в эмоциональный заряд, действующий на читателя с волшебством искусства.

Я всегда испытываю радость от встреч с Вилли Бределем. Их было немало, этих добрых встреч, на протяжении десятилетий, но скажу лишь об одной.

Однажды я был гостем в его доме. Этот дом остался в моей памяти как нечто столь однородное с самим Вилли Бределем, что я теперь не могу отделить писателя от жилища.

Дом был ясный и веселый — иначе нельзя сказать о светлом, легком и во всем удивительном целесообразно организованном пространстве, куда бы я ни взглянул. И в то же время дом был серьезным, думающим, даже строгим — в своей рабочей, тщательно содержимой одежде из книжных полок.

Материей наших разговоров было это множество книг, о которых, со своей постоянной живостью, рассказывал мне хозяин, быстро и юрко доставая раритеты то с нижних, то с самых верхних полок. О всякой, кажется, книге у Бределя находилась увлекательная история, и он сыпал ими на меня из рога изобилия своей памяти.

А я, слушая его, заражаясь жаркой игрою его жизнерадостности, думал, что где-то тут поблизости должны стоять и его «Отцы», «Сыновья», «Внуки» — романы,

которые прочитаны каждым, кто хотел лучше понять, что же такое эта новая немецкая культура рабочих, как зарождалась, как росла, крепла и побеждала она?

Говорят, мысли обладают способностью передаваться. В данном случае мне трудно оспорить это, потому что, прсищаясь с Бределем, я уносил от него знаменитую трилогию, и она давно заняла почетное место на моих полках, в ряду с лучшими книгами немецких писателей современности.

И пусть будет повторено уже сказанное: я всегда испытываю радость от встреч с Вилли Бределем. Я люблю его твердую руку, его ясную голову, его завидный дар претворять лично испытанное, пережитое в книгу, поучительную своей правдой, как может быть поучительна народная сказка своей, хотя бы и суровой, правдой.

МАРТИН АНДЕРСЕН НЕКСЕ

Один из наиболее известных прозаиков Запада, красочный представитель литературы народов европейского Севера, Мартин Андерсен Нексе является выдающимся пролетарским писателем, и можно сказать, его популярность как пролетарского писателя на Востоке и прежде всего у нас, в Советском Союзе, росла и укреплялась с каждым годом на протяжении вот уже более четверти века.

Мартин Андерсен Нексе был гостем нашей страны впервые в 1923 году и тогда же назвал ее «родиной пролетариата всего мира».

Он увез от нас в своем сердце большое чувство к нашему народу, в своих мыслях — глубокое понимание сущности нашей революции. Из этого своего чувства и этого понимания он не делал тайны. На Западе он громко сказал то, что почувствовал и понял на Востоке. Он назвал совершившуюся в бывшей России пролетарскую революцию *рассветом* и выразил убеждение, что наш народ идет навстречу молодому дню. Он назвал свет светом и заявил, что никогда не признает светом туман и мглу ночи. Клеветников России, клеветников молодого государства трудящихся он назвал клеветниками, сплетников — сплетниками, лицемеров — лицемерами.

Его откровенная книга не могла понравиться противникам Советов, и так случилось, что противники Советов сделались противниками писателя Мартина Андерсена

Нексе. Но вот уже более четверти века он продолжает безбоязненно высится на трибуне, которую однажды занял, и говорить своим противникам по-прежнему неколебимым голосом, что свет есть свет.

Свои убеждения Мартин Андерсен Нексе выражает не только как трибун, свидетель истины, голос которого слышен далеко на Западе и Востоке. Он раньше всего художник, и потому выразить в искусстве свое представление о мире и человеке остается его высшей потребностью.

Перед теми, кто изучает громадный писательский труд Мартина Андерсена Нексе, предстает картина напряженной, сильной борьбы. Он начал писать почти шестьдесят лет назад и напечатал первое свое произведение за год до горьковского «Челкаша». В ту эпоху северные литературы завоевывали повсеместное признание в театре и в романистике. Это была наивысшая точка и одновременно конец достижений буржуазного развития литературного искусства XIX века. Далее следовали тупик и та параноя, очевидцами которой мы все являемся теперь, созерцая в Западной Европе и Америке неприглядные потуги превратить литературу в притон наркоманов и авантюристов.

Законодатели эстетики конца XIX века — Генрих Ибсен с его символизмом, Кнут Гамсун с его героизацией анархизма, Август Стриндберг с его мистикой, талантливый Герман Банг, насаждавший в Дании французский модернизм, — все они в разной степени были логическими предтечами современного нам архидекаданса на Западе, создавая атмосферу изысканного индивидуализма в то время, когда в датскую литературу пришел Мартин Андерсен Нексе.

Молодой писатель явился из гущи народной жизни, с суровым опытом простого рабочего, рука которого держала бич пастуха, вилы крестьянина, молоток сапожника. Он знал цену куску хлеба и жаждал рассказать правду о человеке труда.

Он приходит в литературу со своей темой и остается ей верен навсегда. Это тема общественных противоречий, тема рабочего и хозяина, тема освобождения труда.

Верность основной социальной проблеме эпохи ставит Мартина Андерсена Нексе особняком от господствующего литературного течения у себя на родине и вообще в Европе. Избирая социальную тематику, когда все вокруг

было насыщено крайним индивидуализмом, писатель, естественно, должен был относиться к литературе не как к самоцели, а как к великому средству идейной борьбы, к оружию тончайшему, гибкому, острому. Те средства, которые предлагало ему время, он, так же естественно, должен был отвергнуть: ни символизм — одна из разновидностей декадентства, ни иная какая-нибудь форма декаданса не могли быть пригодны для решения большой задачи писателя. Он складывается и вырастает перед своим читателем как реалист.

В 1906 году он публикует произведение, которое переводится на все европейские языки и вскоре делает его имя известным миру. Роман «Пелле Завоеватель» изображает борьбу рабочего класса в рамках датского профессионального движения, дает картины истории социал-демократии. Герой Пелле, стоящий в центре повествования, может быть назван героем лишь в традиционно-литературном смысле — как главная фигура романа. Героем в жизненном плане он быть не мог, ибо не могла быть героична оппортунистическая социал-демократия, носителем болезней которой был выпестованный ею Пелле. Она породила Пелле, она обрекла его «надеяться на время» в ожидании мирных реформ и вместе с собой противопоставила его революционно мыслящему герою книги — массе пролетариата.

Существование отношения Андерсена Нексе к революции в период «Пелле Завоевателя» заключалось в том, что революция виделась писателю как бы одной своей разрушительной стороной. Но художник не мог на таком взгляде положить конец своим исканиям. И когда вспыхнуло и развернулось знамя Октября, Мартин Андерсен Нексе направил свой ищущий взор на нашу страну.

Беззаветная защита советскими рабочими своих завоеваний, их решимость упрочить новый строй, построить справедливую для всех трудящихся жизнь открыли перед писателем другую и притом главную сторону революции — ее созидательную силу. Социализм послеоктябрьской эпохи ярко воплотился в действие. Разрушенный мир угнетения отступил перед строителями нового мира с его единственным хозяином — трудом.

Живая практика строительства социализма в Союзе ССР оказала воздействие на Мартина Андерсена Нексе и как на гражданина, революционера, и как на художника.

Мартин Андерсен Нексе, писатель широкого творческого диапазона, работал во многих жанрах. Им написаны повести, рассказы, драмы, он создал романы и автобиографическую историю своего детства. Нигде в этих творениях он не отступил от своей основной темы. Однако чем ближе к нашим дням даты создания его произведений, тем очевиднее, что социальная тема писателя возрастает до социалистической, и вот перед нами новейший эпос Мартина Андерсена Нексе — роман «Мортен Красный». В нем видим мы смелое, истинно воодушевленное устремление писателя создать героя, в котором все подчинено музыке будущего, все дышит победой в великой борьбе за счастье человечества. В этом романе видим мы еще одно новое свидетельство могучего значения и силы социалистического реализма.

Путь художника, публициста, общественного деятеля слился в биографии Мартина Андерсена Нексе с прямым путем борца за человека труда. Вот почему мы видим нашего друга в переднем ряду знаменосцев миллионной армии защитников мира во всем мире: эту армию и составляют люди труда. Для нас столько же отрадно, сколько понятно и естественно видеть Мартина Андерсена Нексе среди советских писателей в Москве. В какой стране, в какой мировой столице он так любим, как любим в Советском Союзе и в Москве?

Я помню нашего неизменного друга Мартина Андерсена Нексе по Ленинграду, где на Невском, в Доме книги, впервые пожал его руку. Но, может быть, самым незабываемым воспоминанием остался для меня его визит ко мне в день взятия Советской Армией Берлина в 1945 году. Москва ликовала в огнях и громе салюта, а я смотрел на его лицо — спокойное, сильное, счастливое, и думал: как благодарен я судьбе, что встретил на своем пути такого цельного, уверенного в будущем, красивого и — право же — такого бесконечно доброго человека! Я невольно повторяю это себе каждый раз, глядя вновь в его глаза.

Он был в юности каменщиком, это была его последняя профессия перед тем, как он стал писателем. Он не разучился, а сохранил искусство класть камни. Он делает это спокойно, хорошо сознавая, что возводит здание добра, принадлежащее любимому им рабочему человеку.

АНРИ БАРБЮС

С 1918 года начали появляться в европейской литературе сначала робкие, затем все более смелые протесты против «стальной бани», против «мясорубки» — чудовищной, невыносимой, небывалой бойни народов. Лишь немногие произведения, посвященные этой кровавой и трагической теме, доходили до читателя; голос их был слишком слаб. И вдруг среди этих протестов, предвещавших зарождение революционной литературы, вспыхнула ракетой пламенная книга неизвестного писателя — роман Анри Барбюса «В огне». Ракета разорвалась и осветила собою бесконечные линии и ряды окопов на Западе и Востоке, на Балканах, в Малой Азии — повсюду, где раздавались стоны раненых и рвались снаряды.

Ни одна из последующих, глубоко интересных, умных и волнующих книг Анри Барбюса не производила такого потрясающего впечатления, как «В огне». Эту книгу читали солдаты, эту книгу пролетарская революция прославила и подняла на высоту своего красного знамени, как выражение глубоко человеческого вопля против зверства шовинизма, против насилья и бессмыслицы буржуазных империалистических войн. Вдовы, матери, невесты, потерявшие своих мужей, сыновей и женихов, читали эту книгу со слезами. Никогда ни один писатель военного поколения не посеял столько вражды и ненависти против ужасов «мясорубки», как это сделал Барбюс своим романом.

С тех пор Анри Барбюс отдавал свои силы писателя пролетарской революции, идя в первых рядах ее бойцов, со всею мощью протестующих против надвигающейся опасности новых завоевательных походов буржуазии.

Мы, советские писатели, воспринимаем смерть Анри Барбюса как огромный урон в нашем общем деле революционного искусства.

1935

ХАЛЛДОРУ ЛАКСНЕССУ

У сложившегося писателя случается не так мало новых открытий в литературе. Но далеко не каждое открытие обогащает. Редкие из них становятся истинными приобретениями.

Я с молодости любил литературу северных народов. Это был для меня норвежец Кнут Гамсун. Немного позже — Бьёрнстерне Бьёрнсен. Потом швед Август Стриндберг. Из датчан Герман Банг. Это были увлечения длительные, страсть приверженная и романтическая.

Уже писателем я прочитал роман «Бродяги» Гамсуна и был поражен зрелой и обновленной силой необыкновенного таланта. Когда старик Гамсун пал, протянув руку гитлеровцам, надругавшимся над его родной поэтической землей, мне захотелось его позабыть. Я стал недоверчив к талантам.

Но открытия продолжались. Я помню появление в моем мире восторгов «нового» француза — Роже Мартен дю Гара. «Семья Тибо» меня изумила. И вдруг в моих руках очутилась маленькая повесть — «Старая Франция» — из тех книг, за которыми встает законченное явление и слышен голос, выступающий из хора целого века.

С тех пор минуло не меньше двух десятилетий, когда вновь и, как всегда, неожиданно, услышал я новую му-

зыку в созвездиях европейского слова. Это был Халлдор Лакснесс. Так, вероятно, в мировом океане выступает из пучины новый остров.

Это был Лакснесс, то есть опять Север, опять моя юношеская, мечтательная, трудная и разрывающая душу любовь.

Лакснесс, с того момента, как я узнал и стал перечитывать его роман — «Самостоятельные люди», — этот строгий и нежный северянин поднялся над моими идолами и божками скандинавской прозы, как утес над глыбами камней.

Он превосходит (на мой сосредоточенный и пристрастный взгляд) своих предшественников, создавших славу северных романистов. Это, разумеется, не умаляет их, но только отличает его.

Созданные им характеры нерушимы в своих трагических, тяжелых изломах, они не рассыпаются на части, высеченные из скал или ледяных торосов. Если его крестьяне могут быть сопоставлены с известными в поэзии героями, то сопоставления надо искать в античных легендах или, может быть, в сагах его праотцев.

Что меня покорило в Лакснесе — это Исландия, о которой прежде я мог только гадать и догадываться, по которую сквозь его романы увидел живой — окольцованной молчаливыми льдами, то в пляске, то в недвижности снегов с кипящими глубоко под ними гейзерами. Зримость суровой, немногословной страны достигнута не силою превосходных описаний, но тонким и точным чувством человека. И человек подобен стране: жар его крови вырывается наружу, как гейзер, и тогда суровость нрава уступает трогательной любви.

Все это реально и в то же время несравненно обобщеннее былых скандинавских людей-символов. Поэтому Лакснесс кажется очень близким нашей русской литературе.

Осчастливленный знанием Халлдора Лакснесса — романиста, я счастлив также теми встречами с ним, которые мне подарила судьба. Моя беседа с ним у меня в Москве незабвенна. Мы нашли с ним обоим понятный язык — не только потому, что могли разговаривать без переводчика, Главное, запомнившееся из разговора с ним

от сердца к сердцу были слова о том, что субъективизм слишком много повредил искусству литературы и он принадлежит отныне прошлому.

С радостью шлю я в этот большой праздник Халлдора Лакснесса свой низкий поклон великому писателю Исландии и от души благодарю его за то, что он обогатил мои чувства новым приобретением, с которым любовь моя к литературе поднимается дальше в гору.

1962

С Л О В О О Б И В А Ш К Е В И Ч Е

То, что я хочу сказать о Ярославе Ивашкевиче, — не характеристика, не оценка, даже не обрисовка поэтического явления и человека.

Это — только впечатление, мое впечатление, вновь и вновь возникающее во мне, едва я слышу имя — Ярослав Ивашкевич. Так, вероятно, возникает в представлении нашем первый и самый общий образ картины и понятия, когда мы слышим всего одно слово, обозначающее какой-нибудь край, область, страну, — Крым, Волга, Ладога. В данном случае и скорее всего, конечно, — Польша. Однако в то же время — Украина — Россия. А может быть, Польша, Украина, Россия вместе?

Слово, речевое обозначение, имя — это сигнал, вспышка сознания, зажигающая работу воображения. Я слышу имя — Халлдор Лакснесс. Сигнал дан: моя мысль строит образ Исландия.

В пору моего отрочества таким сигналом образа Польши было имя Сенкевича. В мои студенческие годы — имя Реймонта, не меньше также имя Тетмайера. Я не думаю проводить параллелей. Названные трое оставались для меня именами писательского ряда, литературными понятиями. Они помогали сложить представление о польской нации, ее истории и современности до кануна первой мировой войны. Личность этих писателей, их человеческая особенность реально для меня не существовали: различия

между ними были различиями литературными, эстетическими, книжными.

Ярослава Ивашкевича я знаю книжно и лично. Он для меня в этом отношении целостность, и — пусть выражение будет неудачным — его имя материализует в моем воображении современного нам польского писателя и за ним стоящую Польшу.

Ничто так в мире не отражает сущности национального характера, как литература. Ничто не помогает познанию этого характера столь многосторонне, как поэтическое лицо народа. В этом смысле литература ничем не заменима. И, конечно, существование художественного слова, его бытие есть энергия межнациональная. Народы начинали узнавать друг друга с обмена товарами. Обмен словом, идеями, книгами обогнал обмен товарами. Во всяком случае, великое слово, великая идея долговечнее самых надежных товаров.

Общение разноязычных поэтов, писателей с целью художественного обмена уже в начале нашего века не было редкостью. Книга в разных странах говорила о разном и одинаковом. Книга приводила, усаживала своих авторов за один стол, чтобы они зорче распознали — что у них одинаково, что разное. Общение сближало одних писателей, разделяло других. Мы видим, как растет число таких интернациональных писательских встреч после второй мировой войны, как достигается взаимопонимание, и раньше всего — убеждение, что с помощью войн понять друг друга нельзя.

Вот писатели встречаются в Венеции, за «круглым столом» Европейского общества культуры. Ярослав Ивашкевич слушает. Говорит Запад. Говорит Восток. Мне хорошо видно лицо Ивашкевича, освещенное полуоткрытыми окнами за моей спиной. Заманчиво было бы смотреть в эти окна — туда, где простирается покой нежно-белого полуденного неба, где изредка раздается на канале тихий всплеск ленивого весла и опять все вокруг смолкнет и зовет к рассеянному созерцанию. Ивашкевич не отрывает слуха от ораторов, и взгляд его только изредка упадет на бумагу, чтобы с улыбкой черкнуть два-три слова, которые надо приметить.

Эта улыбка переменчива, пожалуй, чаще всего иронична, но множество оттенков пробежит по его лицу — от сурового до озорного, от осуждающего до восторженного,

веселого, пока выговорится оратор. Но заговорит следующий, — и опять сменяются тона реакции сосредоточенного слушателя.

Участие Ивашкевича в состязаниях диспутантов удивительно стойко. Ему бывает и скучно, — кто не поскушает на долгодневных конференциях? Но вот он выступает с речью. И кажется, вся гамма его мимических отзвучивов на споры сторон отражается теперь в его слове. Оно так же многотонно — то порицающе, то ласково, и солидарно, и оспаривающе, и, наверное, не меньше, чем в улыбке, проскальзывает в его слове ирония. Он знает силу этого оружия. И его французский язык, кажется, делает это оружие послушным самому элегантному кодексу борьбы.

Я редко встречал человека столь непринужденной общительности, как Ярослав Ивашкевич. В свободный час, на перерыве заседания, среди пестрых кучек людей он заставит разговориться флегматика, с ним будет смеяться меланхолик, и стоит ему захотеть, как дискуссия, от которой всем бы пора передохнуть, немедленно возобновится. Все это он сделает с изяществом, легко, и никому не придет в голову, что работа продолжается.

В Венеции я встретился с Ивашкевичем впервые. Он был там с дочерью. Наш совместный последний вечер мы провели в театре. Когда мы вышли после спектакля на площадь, покрытую южной тьмою, маленькую, с шелковыми огоньками пгрушечных фонарей, и стали прощаться, я почувствовал, что мне грустно расстаться с Ивашкевичем — этим новым знакомым, вдруг почудившимся давним товарищем, и с его дочерью, с которой я обменялся всего несколькими словами за спектаклем. Минута на этой завораживающей, как декорация, молчащей площади осталась в моей памяти финалом оперы, а беззвучные тени расходившихся зрителей и я с ними — тенями действующих лиц прослушанных сцен.

Может быть, магия венецианской ночи облекла ту минуту театральной иллюзией. Но доброе чувство товарищества, возникшее за «круглым столом», живо вспыхнув при прощании, было вовсе не иллюзорно: образ Ярослава Ивашкевича закрепился памятью сердца.

Черты, о которых я говорю, могут быть восприняты как внешние. Но это не так. Что меня всегда останавливает

в образе Ивашкевича — это его способность повсюду чувствовать себя свободно, как дома.

Вот еще один «круглый стол» — во Фландрии, на самой границе с Голландией, в курорте Кноккеле-Зут. И здесь собрались, как в Венеции, виднейшие писатели Европы, и здесь звучит животрепещущий разговор на жаркий мотив Востока и Запада. Ивашкевич не пропускает ни одной реплики: у него готовы предложения по каждой заминке в споре. Он помогает развязать либо разрубить затянутый узел расхождений, и — буду беспристрастен — он умеет и затянуть его потуже. Иногда ведь полезно показать, что расхождения непримиримы и надо отложить их до лучшего дня. Путь ко взаимности сложен. И надо только не сходить с пути, ведущего к миру.

Как во множестве литературных жанров, в которых перо Ярослава Ивашкевича уверенно чувствует себя сильным хозяином, так он сам в своей красочной жизни — хозяин своих сил, своих действий. Изумляет его подвижность, его неутомимость путешественника, я сказал бы, странствователя по дорогам культуры. Все широты Европы — от Сицилии до Финляндии и — уверен — многие за пределами нашего старого мира исхожены поэтом и писателем Ивашкевичем.

Бывал ли он когда-нибудь в роли туриста? Не остается ли он повсюду самым собою — поэтом и писателем? Думаю, — да. Думаю, ни одна деталь впечатлений, накапливаемых им в своих хождениях по родным и чужбинным землям, не осталась холостой в работе художника. Он черпает мир своих образов в жизни. Пульс действительности слышится в отточенных строках его книг.

Читаю его рассказ — «Конгресс во Флоренции». Вещь эта написана в 1941 году, но время изображено межвоенное — Италия между двух войн. И два мирка встают мастерски сопоставленными картинками, на фоне которых смело развернута драма бедной итальянской девушки и польского романиста. Одна картина живописует конгресс деятелей культуры в период, названный автором «повальным увлечением международными съездами», другая — жалкий пансион в захудалом углу Флоренции. Когда картина конгресса раскрывала мне, читателю, тончайше наблюдаемые подробности общества, состоящего, по слову Ивашкевича, из «людей, прилично выглядевших во фраках и умевших говорить по-французски», — признаюсь, я

вспоминал, что автору было где почерпнуть знания такого круга людей, чтобы затем воплотить этот круг в неотразимо гротескной словесной живописи. А что же можно сказать о вылепленном реалистически осязаемо несчастном, бьющемся на дне быта истерике, — владельце пансиона? Я ответил бы: Ивашкевич, в молодости которого заняла немалое место дипломатическая служба и который в странствиях своих повидал в изобилии бытование бедного люда, верен в своем искусстве обнаженной правде действительности.

Советскую литературу сближает с творчеством Ярослава Ивашкевича его основные взгляды на художника, на искусство нашего времени. Недавно он заявил: «Шекспир говорил о зеркале жизни, о литературе как отражении жизни, и он был прав». В другом, совсем недавнем высказывании, на вопрос — какую литературу он ценит больше всего, он ответил: «Разумеется, польскую. Помимо этого, я люблю Тургенева, Толстого, Достоевского, Бунина».

В истоках этих советские писатели тоже видят опору своих эстетических воззрений, и это создает предпосылку нашего общего языка с Ярославом Ивашкевичем. Мы можем спорить (какие единомышленники в искусстве не спорят меж собой?), но мы понимаем друг друга.

Да и как могло бы быть иначе? Я не беру на себя смелость назвать нашу страну второй родиной Ивашкевича. Но не называет ли он ее таким именем сам? И не первая ли она ему родина? Как часто вспоминает он украинскую землю, на которой увидел свет, и древний Киев, где протекали его детство, юность, и киевскую гимназию, и Киевский университет. И не в Киеве ли явились на свет первые печатные строки будущего большого поэта, писателя Польши — Ярослава Ивашкевича? Все это так. Жизнь — не грифельная доска. Ничто не стирается, не исчезает из пережитого.

Вот у меня на даче в гостях Ярослав Ивашкевич со своим соотечественником писателем Яном Бжехвой и его женой. Я веду их в лесной участок, который зову «джунглями». Ивашкевич с улыбкой поглядывает на заросли подлеска, узнает, одну за другой, породы. Все здесь знакомо и понятно ему. Но через фразу он вставляет словечко о том или ином дереве в своем Стависко — усадьбе под Варшавой, где живет. Переключка мыслей его играва, но

полна душевности, — я вижу, как две любви, уживаясь, соседствуют в нем. Подмосковные сосны, ели и осинка с бузиной фантастично беседуют с хорошо зримыми его воображению деревьями парка, окружающего дом в Стависко.

Две любви, две родины. Они живут в Ярославле Ивашкевиче, как в нем живут поэт и человек, все время дополняя друг друга в сравнении, соревновании, но нераздельно, как слиток.

Если внутренне наши литературы — польская и советская — будут тяготеть друг к другу, как две любви, наше искусство превратится в драгоценный слиток.

Ведь мы уже ныне живем в то время, о котором, по убеждающему слову Александра Пушкина, Адам Мицкевич говорил как «о временах грядущих, когда народы, распри позабыв, в великую семью соединятся».

Единая семья наших братских народов должна и будет иметь братскую литературу.

1964

КОСТАС ВАРНАЛИС

Дорогие товарищи и друзья!

Дорогой друг и коллега Костас Варналис!

Не так давно в одной передаче по радио, посвященной греческому поэту и мыслителю Костасу Варналису, была выражена уверенность, что с присуждением ему Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» открывается новая возможность широко познакомиться с его богатым творчеством.

Это действительно так. Премия мира имени Ленина — человека, который на другой день после победы Октября, в разгар мировой войны, выступил с созданным им Декретом о мире, положившим основу советской политики мира и дружбы между народами, — это премия его имени, присужденная сторонникам мира, обращает на них всеобщие взоры.

Известный у себя на родине и во многих других странах греческий писатель Костас Варналис теперь становится еще более близким, еще более ценным и понятным разноязычному читателю на Востоке и Западе.

Костас Варналис гостит в Советском Союзе второй раз. Впервые он посетил нашу страну четверть века назад, и тогда вскоре появились изданные на русском языке две его книги — сборник стихов «Пламенеющий свет» и памфлет в прозе «Подлинная апология Сократа». Сейчас

произведения его все чаще печатаются в наших журналах, выходят отдельными изданиями.

Более чем полувековой литературный труд Варнаლისа представляет собой явление исключительное по диапазону жанров, которыми он владеет. Он не только поэт — он философ, литературовед, публицист, критик.

Каким же мы, советские читатели, знаем писателя современной Греции, ее поэта, ее художника-певца Костаса Варнаლისа?

Мне хотелось бы сказать о том, что прежде всего бросается в глаза и поражает при первом же чтении национально-самобытных и прекрасных произведений Варнаლისа.

Древние культуры, о которых традиционная наука Запада привыкла твердить, что они дремлют, спят, если не умерли, в действительности существуют как отраженный свет в сознании людей и способны воскресать к новому бытию. Эти отражения зависят всецело от этапов общественного развития, производной от него формы сознания и потому очень различны.

Философия Платона не остается бесследной для идеалистов всех времен. Нынешние тирании фашизма отыскивают себе в подспорье символы в Древнем Риме. А рядом с этим истинные демократии наших дней находят вдохновение в восстании фракийца Спартака, в мифе о богоборце Прометее. Остатки Парфенона не могут не внушать нам эстетического вдохновения.

Само собой, все меняется во времени, от одной эпохи к другой. И одна форма бытия превосходит прошлое возвышенностью чувства и глубиной мысли, другая форма превосходит прошлое низменными побуждениями своих целей и жестокостью нравов.

История учит прекрасному и отвратительному, и надо уметь учиться, надо уметь отделять в наследии всех культур и народов добро от зла, как отделяют крепкую нить от гнилой, когда хотят создать добротную-прочную ткань.

Искусство Варнаლისа — это живой урок такого умелого, мудрого мастера-ткача.

Новогреческий писатель наших дней воткал в поэзию великую историю своего народа. Вы читаете стихи Варнаლისа или его прозу, не уступающую изяществу стихов, и вас изумляет обилие звучаний, которые столь близки

слуху человека, любящего античную Грецию, ту древнюю Элладу, что дала человечеству Гомера.

Да, вас как бы погружают в стихию мифологии, в мир легенд, которые некогда были религиями, в мир героев, которые жили в одних преданиях, в мир богов, которые существовали только в эпосе и дошли до нас в желтоватобелом паросском мраморе.

И что же это? Имена героев и богов, знакомых нам по «Илиаде» и «Одиссее», названия островов, архипелагов, проливов, морей, окружавших Элладу, известных по книгам о древней, а равно о новой Греции, — почему музыка отошедших тысячелетий вдруг именуется нами нашей современностью?

Потому что поэзия Костаса Варналиса пронизана его чувством и тонким толкованием нашего времени. Потому что свою родину он видит во всем ее величии и со всеми немощами, гордится ею и страдает вместе с нею. Потому что его жизнь навечно сращена с труднейшими испытаниями не одной только Греции, но человечества в целом, как само человечество сращено истоками с родиной культуры — древней Грецией. И — наконец — потому, что языком истории он говорит о наших днях.

В самом деле, античная образность привлекает к себе Варналиса, очевидно, не одной своей классицистической пышностью и не сам по себе ему важен парнасский стиль, в каком, быть может, подобает писать о богах.

Читая стихи Варналиса, я вижу поэта стоящим на обрыве скалы лицом к морю и небу. Он разговаривает с морем, небом и землей. Это именно то море, по которому плыл Одиссей, то небо, где сердится Зевс-громовержец, та земля, где царствовал гордый коринфский Сизиф. Но в каждом стихотворении (говорю о зрелом периоде творчества) Варналис совершает по виду неожиданный, но внутренне подготовленный шаг: это шаг из древнего бытия в наш нынешний день, шаг из Греции античных мифов в Грецию нового мифа, созданного новым божеством или идолом — мифа благоденствия буржуазного государства и общества.

Поэт со своей скалы вновь обращается к морю, небу и земле. Но по родному морю плывет уже не Одиссей. Чужеземная армада бронированных судов надвигается на Грецию. С неба гремит не безобидный старик Зевс. Бомбовозы гудят над черными тучами, и вот-вот распылится

и прахом осядет на землю священный Парфенон. И разве не на сизифов труд обречены современные рабы?

Так сливаются мотивы античного мира в поэзии Варналисa с животрепещущей темой нашей эпохи, зовущей сердце поэта к действию и борьбе. Мне кажется, путь философа, глубоко исследовавшего многовековую историю своего народа — в ее фактах и легендах, — не только обогатил мысль Варналисa, но должен был насытить поэтическое его самосознание творческим удовлетворением. Его поэзия звучит как бы из глубоких веков, но ей отзываются самые чуткие по певучести струны новых времен.

Мне хочется еще сказать следующее.

Существует вечная, но оттого и жгуче современная для художника задача — ответить себе на вопрос о месте личности в обществе. Индивидуальное и общественное — вот столкновение, столь часто роковое для судьбы многих талантов и редко когда разрешимое в буржуазном обществе.

Где искать гармонию, эту мечту художника, его идеал, его манящую цель — в человеке или вне человека? Достижима ли гармония, если мое «я» общается только с природой? Возможна ли гармония моего «я», взятого отдельно от всех, от общества? Что дадут эти «все» моему «я», если оно несчастно?

Думаю и убежден, что поэзия Костаса Варналисa рисует хорошо эту борьбу художника и дает хороший ответ на эту коллизию.

Варналис — поэт огромной любви к природе, необычайной тоски о прекрасном. Любовь к красоте, поруганной ложью господствующей морали, толкает его на протест, и в своем протесте он объединяется с новым общественным строем, утверждающим гармонию между «я» и «всеми».

Этот протест мы находим в удивительном по мощи стихотворении, которое мне представляется программным. Оно названо: *«Один — все»* — и рассказывает о мучительных поисках поэтом счастья, кончающихся признанием, что он избежал трагедии, потому что ему светит яркой звездой его завет:

Озаряя нашу мрачную тюрьму,
Тот завет высокий учит одному:
«Если все несчастны, если всем беда,
То один не будет счастлив никогда».

Строй, обрекающий «всех» на несчастье и на беду, развенчан Варналисом в замечательном его памфлете — «Подлинная апология Сократа». И здесь, как в стихах, прозвучала одна из славных традиций древних: Варналис дал волю своему сатирическому оружию и своему юмору.

Смысл сочинения — в обличении современной тирании эксплуататоров, прикрывающихся маской демократии. Судьи, перед которыми Сократ произносит свою великолепную по остроте речь, осмеяны Варналисом беспощадно.

Когда Греция была под иноземной властью оккупационных войск, памфлет, написанный еще задолго до второй мировой войны, оставался актуальным. Да и сейчас он не теряет ни гнева своего, ни меткости ударов — в дни прогремевшего по всему свету печального и позорного судилища над национальными героями Греции.

Гуманист, гневный противник буржуазного лицемерия, Костас Варналис занял свое почетное место в ряду международных борцов за мир.

Нас связывает с ним общность благородного стремления — во имя дружбы всех народов, их независимости и свободы отстаивать дело мира и выступать против угрозы войны, откуда бы и где бы она ни возникала.

Оружие художественного слова обязано и может помочь этому воистину великому делу.

От имени советских писателей приветствую вас, дорогой друг Костас Варналис, и желаю вам доброго здоровья, успехов в труде и счастья.

ТРУД ПИСАТЕЛЯ

МЕЛОК НА ШУБЕ

(Фельетон о книге фельетонов)

Я буду говорить по поводу одной приготовленной к печати книги.

Раньше это было неудобно. Но теперь книг, приготовленных к печати, больше, чем напечатанных, и на меня никто, кроме автора книги, не обидится.

Впрочем, и автор не обидится.

Я с ним близко знаком, и когда читаю ему свои рассказы, он говорит: «Хорошо, но не согласен». Или просто: «Не согласен». Это значит плохо.

Прочитав то, что я пишу о его книге, он скажет просто: не согласен.

Но я необидчив, как и он.

У меня есть документ — напечатанная книга писателя, о котором речь, с его собственноручным свидетельством — от «необидчивого»: когда он писал это, некоторые мои друзья чувствовали себя обиженными мною.

Книга посвящена искусству. Она начинается двумя *предисловиями*, помещенными в консервативном порядке: сначала первое, потом второе.

За предисловиями идет *обрамление*.

После него — *статьи*. Сначала теоретические, потом общие. Затем о старом театре и только после него — о новом.

В книге указана *середина*.

Так и обозначено, во избежание недоразумений: вот здесь *середина* книги.

Вслед за статьями о театре отведено место изобразительным искусствам.

Затем идет *завершение обрамления*.

В конце — *два послесловия*.

И опять: сначала — первое, за ним — второе.

Все это — и предисловия, и обрамление, и нутро (учителя словесности называли это изложением), и завершение обрамления, и послесловия, — все это фельетоны, написанные на протяжении двух последних лет.

Среди них есть положительно блестящие.

Но я не согласен.

Во-первых, потому, что книжка консервативна.

Меня раздражает приверженность автора старым приемам.

Зачем, например, соблюдена какая-то хронология: перед театром новым стоит старый? Почему кадрили фельетонов начинают статьи теоретические?

И потом, на каком основании автор, математически точно отметив середину книги, не счел нужным поставить вежу на том месте, где кончаются пять восьмых книги и начинается шестая? Все это произвольно и не мотивировано.

То есть мотивировано, но мотивы остались несоблаженными, известными одному автору приемами.

Между тем обнажить свои приемы — вот чего хочет достичь автор приготовленной к печати книги. (Он достигает большего, но виной тому — его талант.)

И это — второе основание моего несогласия.

Об этом я хочу говорить.

Я знал читателя, который плакал над «Бедными людьми» Достоевского. И я плакал над этим романом.

Не забуду тоски, зажавшей меня, когда я, почти ребенком, впервые услышал, как вздохнул Гоголь: «Скучно на этом свете, господа!»

Что было бы с читателем, что было бы со мной, если бы Достоевский каждую главу «Бедных людей» начинал профессиональным, ремесленным термином приема, которым развернута эта глава?

А Гоголь после восклицания «Скучно на этом свете, господа!» поместил бы в скобках: (превращение комической новеллы в гротеск)?

А после слов: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича...» в «Шинели» такое — (мелодраматическая декламация) ¹.

Уверен, что с читателем ничего не случилось бы, так как ни у Достоевского, ни у Гоголя не было б читателя.

А я бы пошел в чертежники.

Чертежникам вообще легче. У них циркули, транспортиры, лекалы. Ничего не стоит найти середину, и пять восьмых, и вообще что угодно: центр тяжести усеченного конуса, отношение концентрических кругов.

Концентрические круги очень важны ².

Но ни Достоевский, ни Гоголь не загнулись ни разу о кругах, или «завершении обрамления», или «фантастической концовке». И я не пошел в чертежники и вместе с напеным читателем не знаю до сих пор, где середина «Мертвых душ», и вместе с ним до сих пор плачу и смеюсь над книгами.

Вместе с ним я привык верить, что художники умеют не только возбуждать любовь, но и сами любить.

Привык верить, что поэтам дано вдохновение и они наделены чуткостью больше, чем простые смертные.

Горе мне, горе читателю! Мы были не только напены, мы были глупы: ведь русская литература чуть ли не со времен Сумарокова водила нас за нос!

Потому что вся она — *литературный прием*.

У нас создается наука о поэтическом языке.

Это хорошо.

История русской литературы не знала ничего подобного. Критик не останавливался на писателе *исключительно* как на мастере слова. Любая критическая статья из любого собрания сочинений содержит в себе целый ассортимент всевозможных «подходов» к разбираемому произведению.

Здесь и психология, и социология, и религия, и политика, и неизменная эстетика, принимающая форму суда, в который ее нальют.

¹ Б. Эйхенбаум, Как сделана «Шинель» Гоголя.

² См. А. Блок, Предисловие к «Возмездию».

Но почти всегда блистательно отсутствует литературная критика.

Теперь, сквозь просеку, пробиваемую в заповедные дебри поэтического языка, намечается просвет научно-литературной критики.

Вот почему нельзя не следить с глубоким волнением за работами теоретиков слова, утверждающих, что искусство — это *прием*, хотя можно с этим не соглашаться.

Толстой и Гоголь, Стерн и Диккенс, Франс и Пушкин обманули весь мир своим искусством. Все приняли его за чистую монету, в то время как оно чистый прием, «чистая работа».

«Шинель» — сшита. Роман — смонтирован. Рассказ — сделан.

Это обосновывается остроумными анализами известных романов и повестей, и оттого, что теоретики талантливы, им хочется верить.

Но только в области теории поэтического языка. В работах о сюжетосложении, стиле.

Когда же они пишут не как теоретики, а как художники и даже публицисты и обнажают при этом приемы своего творчества, налепляя номенклатуру этих приемов на каждую главу, каждую фразу; когда кухней мастерства пахнет там, где мы привыкли бывать, не затыкая носа, — тогда и я, и наивный читатель теряем всякую охоту верить остроумным теоретикам.

Ибо перед нами выбор:

или поверить оголенным приемам мастерства и потерять веру в душу поэта;

или остаться идолопоклонниками и отвергнуть науку, по которой душа — простой (несмотря на свою теоретическую сложность) прием.

Нам легче избрать второе.

Хотя мне и наивному читателю скажут: душа поэта — это пошло.

Пусть.

Я говорю от имени наивного читателя: я верю во вдохновение, верю в душу.

И если бы Гоген заставил меня смотреть на свои картины сквозь стекло, разлинованное квадратиками, в которых значилось бы, почему вот сюда примешан краплек светлый, а тут кадмий, здесь неаполитанская желтая, а там зеленая земля, я не знал бы, кто такой Гоген.

И если бы теоретикам удалось убедить поэта, что весь он — прием, и бабушка его — прием, и то, что он выменял последние брюки на сало, — тоже прием, поэт отозвал бы их в сторону и сказал бы:

— Только не говорите об этом читателю. Иначе какое же это искусство?

Во сне меня назначили инструктором в литературную студию.

Я отбивался кулаками.

Даже во сне.

Я очень не люблю студии. Не люблю студизма.

Всякий раз, когда слышу о нем, думаю: в какой студии учился Гоголь, или Толстой, или Горький, Лесков, Щедрин?

Эпидемия литературных студий закончится исчезновением с лица земли писателей.

Пожрав писателей, студии вымрут с голоду, потому что не переваривают никакой иной пищи.

Повторится история со студиями театральными, история, которую можно считать законченной: студистов — видимо-невидимо, новых актеров — нет; старые актеры мрут в темпе, который итальянцы называют «довольно оживленно».

Как только я получил назначение, ко мне явился студист и дал прочитать свой рассказ.

Я прочитал его.

— Ну как? — спросил студист.

Я сказал прямо:

— Хуже никогда не читал.

— Но позвольте! — воскликнул студист. — Я досконально изучил все литературные приемы. Это сюжетный рассказ. Вот его тема. Вот сюжет. Вот вводная новелла, вот обрамление...

Он говорил много.

Студисты вообще говорят много.

И все, что он говорил, наверно, вычеркнет редактор.

Но что ответил я — редактор не вычеркнет.

Я сказал:

— Есть прекрасные произведения литературы. Их изучают ученые и стараются установить по ним законы, управляющие творчеством писателя. Эти законы писатели

изучают в свою очередь. Но только один закон неприменим для всех писателей. Для всех, вплоть до Вадима Шершеневича. Он гласит: «Чтобы быть писателем, надо иметь дарование». Вы прекрасный студент, но откуда вы взяли, что вы писатель?

Я был груб с ним, несмотря на свое заграничное воспитание.

Все, что я сказал во сне, я могу повторить наяву.

Даже больше.

Автор приготовленной к печати книги поступил не так, как студент, который мне приснился.

Он с детства следовал закону, неприменимому для писателей.

И написал прекрасные фельетоны, нимало не заботясь о том, какая выйдет из них книга.

Потом собрал фельетоны, перечитал их, нашел в них связь, написал об этой связи две-три статьи, вложил фельетоны в обложку и проставил на ней свое имя: «Виктор Шкловский».

Получилась книга.

Тогда он вспомнил о своей теории и о теории друзей своих и учителей.

Взял и рассказал, как же *сделана* его книга, — *обнажил* приемы своей работы над книгой.

Получилась готовая шуба, с которой портной не считил свои меловые отметки.

Надо их считать: кому, кроме портных, охота знать, как *закраивалась* и *шила* шуба?

Впрочем, не *расползлась* бы шуба, а мелок со временем *вытрется*...

Когда я прочитал написанное автору приготовленной к печати книги фельетонов, он сказал:

— Что же, теперь можно написать о том, как *сделан* фельетон «Мелок на шубе»...

Он прав, он прав...

О СВОЕЙ РАБОТЕ

Было бы не бесполезно для литературного ремесла и для изучающего писательское искусство узнать, как возникло, росло и заканчивалось определенное художественное произведение. Никто из писателей, насколько мне известно, до сих пор не сделал такой работы — не рассказал последовательной истории создания какого-нибудь романа, какой-нибудь повести или комедии. Между тем вряд ли всегда приемы писательского труда схожи между собою, применительно к тому или иному рассказу или двум разным романам. Вывести «среднее арифметическое», говоря о своей работе «вообще», — значит допустить заведомую неточность там, где целесообразней могла бы быть только точность. Идя по этому пути, легко не заметить, как раздвинулись рамки темы до пресловутого «взгляда и нечто», и ничего не стоит власть в юмористику.

Более или менее ценные выводы из рассказов писателей о своей работе можно сделать тогда, когда также рассказы построены на воспоминании о конкретном опыте, когда они представляют собою своего рода отчет писателя о последовательных приемах решения известной литературно-производственной задачи.

Самое трудное для меня — работа над словом. Чем руковожусь я, предпочитая одно слово другому? Во-первых, слово должно с наибольшей точностью определять мысль.

Во-вторых, оно должно быть музыкально-выразительно. В-третьих, должно иметь размер, требуемый ритмической конструкцией фразы. Трудность работы состоит в одновременном учете этих трех основных требований. К ним надо прибавить два других, не менее сложных: в авторской речи надо избегать частых повторений одного и того же слова и нельзя употреблять изношенных, вульгарных, мнимокрасивых слов. У меня существует неписанный словарь негодных для работы «запрещенных» слов (например, такой категории, как «нега», «сладострастие», «лира»). В работе своей я не преследую целей «словотворчества» в том смысле, какой придан этому выражению футуризмом. Борьба за новое слово для меня заключается в постоянном обновлении фразы путем бесчисленных сочетаний тех самых «обыкновенных», «некрасивых» слов, которые усвоены нашей живой речью и литературой.

Необыкновенно трудна борьба со всякого рода словесной красотой. За время своей литературной работы я наделал множество ошибок и думаю, что наделаю их еще не мало. Замечательно, что начинающих литераторов привлекают больше всего словесные побрякушки. Но горе тому из нас, кто «соблазнит единого из малых сих»: мы должны мужественно признавать свои неудачи и открыто смеяться над чудаками, которые пропагандируют их как перлы создания. Плодом увлечения моего словесными аллитерациями были две-три фразы в романе «Города и годы» (между прочим: «Петербург шелушился железной шелухой...»). Это дало повод нескольким критикам подсчитывать одинаковые согласные в десятке абзацев романа и делать поощряющие выводы о стиле романа на основании своей статистики. Допускаю, что такой метод исследования имеет известное значение (хотя, признаться, он напомнил мне Великих Академиков из свифтовской Лапуты). Но если на секунду предположить, что вся писательская работа делается сознательно, то в абзацах, послуживших объектом статистического обследования, я не погрешил никакими аллитеративными намерениями. И было бы лучше, если бы, натолкнувшись на явную аллитерацию, критика сказала: вот здесь писатель обнаружил свою стилистическую неустойчивость, здесь он поддавался обольщению книжной красотой, здесь ему изменил вкус.

К несчастью, вкус изменяет коварно, словно исподтишка. Когда бьешься над удалением рифм, изгоняешь ассонансы (неисчислимое множество существительных с окончанием «ание», «ение», тьма причастий с окончанием «ущий», «ющий», «авший», глагольные формы одного времени и лица и т. д.), когда прислушиваешься к тому, как звучит фраза, в этот момент память подсказывает словечко, чрезвычайно подходящее ритмически. И вот оно предпочтено другому, часто — в ущерб ясности речи, в ущерб точности смысла. Особенности ритмического задания в повести «Анна Тимофевна» привели к засорению ее излишними словами, взятыми ради соблюдения размера. Это не значит, что теперь я не ставлю себе ритмических задач. Нет, но я говорю об искусстве, пройденном мною, о трудностях работы над словом. Соблазн красоты очень велик. Ведь существуют целые школы «ритмической прозы», «орнаментализма» и прочее, школы, давшие искусству художественной прозы очень много ценного. Они возникли, конечно, не из соблазна красоты. Но, возникнув, дали превосходное обоснование всяким увлечениям словесной игрою, и большинство писателей моего поколения переболело этой литературной корью. У меня корь имела, кажется, невозможную в медицине, возвратную форму. Сравнительно легко я болел ею в первоначальный период своей литературной школы и как будто вылечился к моменту работы над «Садом». Но уже через год, попав в самое пекло тогдашней молодой литературы, опять заразился, и по первой моей книге легко судить, как протекала болезнь — жар любви к образной речи, ритмический озноб, легкий бред сказом («Пустырь»).

Разновидные осложнения болезни сказались и на романе «Города и годы», но как будто здесь я уже выхожу из возраста, подверженного детским болезням. Во всяком случае, работа над словесной тканью этого романа протекала в условиях тех основных требований, которые я ставлю себе сейчас, с акцентом на первом из них — слово должно выражать мысль — и с постоянным учетом других. Роль слова в художественном произведении, как я понимаю ее теперь, становилась мне ясной понемногу. Думаю, что в «Братьях» она выполняется лучше, чем в «Трансваале»; в «Старике» значительно лучше, чем в «Братьях».

Сказанное касается работы над авторской речью. Как я работаю над языком героев? Сложнее всего обстоит дело с языком людей интеллигентского круга, ограниченным условиями книжной речи. Легче улавливать особенности языка крестьянина, ремесленника, торговца, игру и оттенки уличного слова. Часто случайная фраза, к месту сказанная поговорка вызывают в представлении законченный человеческий характер. Но об этом ниже. Я записываю счастливое слово на клочке бумаги; две, три родственных записи дают возможность, по аналогии, составить известный фразеологический набор, который и служит затем основой речевых оборотов какого-нибудь персонажа. Кстати, до сих пор не могу приучить себя вести записную книжку, и стол мой во время письма засыпан бумаженками, точно снегом.

Я читаю молча, но мысленно произношу каждое слово точно так, как произносил бы его, читая вслух. При этом я отчетливо слышу малейшую интонацию непронизносимой речи, как если бы слушал чтеца. То же самое происходит со мною во время письма: я прежде всего слышу, что пишу. Поэтому я не в состоянии перейти к последующей фразе, не закончив предыдущей так, чтобы она не раздражала меня своей неслаженностью. Написав страницу, две, я перечитываю их заново, удаляю лишние фразы и слова, заменяю одни другими. Иногда это происходит десятки раз, так что в конце концов я запоминаю текст наизусть. Перед началом работы я читаю написанное ранее, ввожу себя в ритмический строй рассказа и послушно следую ему. По окончании работы или, если она обширна, части ее, я всегда прочитываю написанное несколькими слушателям и делаю последние исправления. Тогда единственный экземпляр моего черновика готов. На переписанном экземпляре рукописи исправлений очень немного, а на гранках и корректурах их почти нет.

Когда работа окончена, я теряю к ней интерес. Текст переиздаваемых книг заботит меня ровно настолько, чтобы он не был искажен по сравнению с первым изданием. Свои старые произведения я люблю не больше, чем мать любит приемных детей. Мне всегда кажется, что самое главное и самое хорошее делается мною в данный момент, а к прошлому возвращаться нет охоты.

Ни с чем я не могу сравнить опустошения, испытываемого по окончании работы, особенно — большой. Когда приближаешься к концу, думаешь, что он будет довольством, освобождением, радостью. Но поставил точку — и тебя охватила апатия, смешанная почти с каким-то страхом, словно померк свет. Я объясняю это тем, что в воображении повесть давным-давно и много раз окончена (мне финальная глава всегда известна, если не с начала работы, то с середины), радость, которую приносит завершённый труд, как будто уже пережита, и только тягостное физическое и душевное изнурение даёт себя знать.

Летом 1919 года под Сызранью я осматривал фруктовые сады, довольно захиревшие после войны с чехословаками. Сторож, сопровождавший меня, сказал, между прочим, вспоминая о старых «хозяевах»: «Уехали — словно все с собой взяли». Я спросил: «Ну, а как же с новыми «хозяевами»?» Он ответил: «Вона в кирпичном сарае ни одного кирпича не осталось, в собаку нечем бросить». Пока я доехал на лошади до города, у меня был готов рассказ «Сад».

Как я сказал, часто одно слово даёт толчок к возникновению образа. Ряд второстепенных персонажей в «Городах и годах» обязан моей памяти, сохранившей характерные для войны немецкие сентенции, которые просто переводились мною на русский.

Но гораздо чаще импульсом к работе служат зрительные восприятия, так же как в большинстве случаев на впечатлениях видимого строится образ.

Возвращаясь в 1918 году из плена, я встретил в эшелоне мужика, с беспокойной ревностью оберегавшего свой овчинный полушубок. Дело было в августе или начале сентября, солнце ещё усердно грело, и желтая кожа овчины повсюду преследовала меня назойливым, ярким пятном. Год спустя я написал рассказ о мужике, убежавшем от резолюции в германский плен (рассказ был премирован на конкурсе «РОСТА»). Позже история с полушубком, переработанная, вошла в «Города и годы».

Немецкие карусели и сцены игры в тир, где мишенями служат бутафорские головы преступников, я действительно наблюдал в Эрлангене, перед самым началом мировой войны. Подобных примеров я мог бы привести десятки.

Пример другого рода.

Захудалый и несчастный мужичонка из деревни Вититнево, пережидая со мною дождь в лесу, около «самогонного завода», с упоением рассказал мне некоторые восхитительные приключения из жизни «бедного мельника Сваакера». После этого я начал пристально расспрашивать в деревнях о «Трансваале» и, ни разу не повидав «бедного мельника», написал повесть о характере, соединившем в себе черты Фомы Опискина и Квазимодо. Но то, что произошло вокруг повести — дальнейшая эпопея «бедного мельника», его удивительная судьба в настоящем и многое прочее, — заслуживает особого описания, которое я непременно сделаю во второй повести под названием «Конец Трансвааля». Чудесные рассказы об этом здравствующем человеке продолжают поступать ко мне, и такой метод работы мне положительно нравится.

Здравствует не только мой «бедный мельник Сваакер». До сих пор перебивается на свете Анна Тимофевна, хотя ей очень трудно. Говорят, она обиделась на меня за то, что я ее похоронил. Человек суеверный, она, конечно, не могла принять писательского поклепа с необходимой литературной объективностью. По-прежнему гоняет коров дядя Рямонт, и героиня «Мужиков» — Проска — радуется его цветущим внуком. Афанасий Сергеевич Пушкин действительно скончался, впрочем, естественной смертью и несколько раньше, чем в моей «Наровчатской хронике». Это может подтвердить Алексей Н. Толстой, встречавший его на Волге, примерно в те же годы, когда, в Саратовском пассаже, я впервые увидел ожившую пушкинскую шинель и высокий цилиндр. Уже после выхода «Городов и годов» на немецком языке, в своей отчизне и на своем посту, намыливая ладонью щеку какому-нибудь шуцману или, может быть, члену общества друзей хорошего пения, умер парикмахер Пауль Генниг — социал-демократ по партийной принадлежности. В последнюю поездку в Германию я уже не застал его в живых и очень жалел, что мне не удалось поспорить с ним о политике. Я ничего не мог узнать о бельгийском гражданине и музыкальном клоуне мосье Перси, так что, по-видимому, печальная судьба его в моем романе угадана довольно верно. Точно так же я не мог найти никаких следов Курта Вана, но только с горечью узнал в Нюрнберге, что составная часть этого героя — господин народный учитель Кратцер — пал,

как говорится, смертью храбрых на французском фронте — анно 1914: Мир твоему праху, дружище, хотя ты и отшатнулся от меня в момент объявления войны...

На этом не исчерпывается список живых или умерших людей, которые послужили прототипами действующих у меня в романах и повестях персонажей. Увеличивать список не следует, потому что Анны Тимофевны пуще всего обижаются, когда писатель отступает от правды, то есть делает их вовсе не такими, какими они хотели бы видеть себя на «художественной» фотографии. Увеличивать список прототипов тем более не имеет смысла, что почти всегда они служат только толчком к созданию вымысла, отправной позицией, тою «печкой», от которой легко начинается танец воображения. Черты нескольких характеров, встреченных в жизни, нередко объединяются в один образ, причем это происходит не умозрительно, а совершенно естественно, органически, как сама собою подбирается обстановка какой-нибудь комнаты.

Так же нередко материалом для повести служит автобиография. Но ведь буквально весь жизненный опыт, все наблюдения входят в круг биографии, становятся ею, так что трудно сказать, когда материал благоприобретен, когда он автобиографичен.

Перед началом работы я составляю ее план. Если пишется рассказ, то на двух, трех листках бумаги я размечаю по главам или частям весь его сюжет. Отдельные эпизоды, коротко записанные, дополняют, иллюстрируют основную разметку. Финальное положение записывается точно, часто заранее устанавливается окончательная редакция последней фразы. План рассказа во время работы меняется редко, мысленно я вижу рассказ совершенно законченным, знаю его общий размер, объем каждой главы. Весь труд сводится к поискам наилучшего словесного выражения уже существующих образов.

План романа значительно сложнее. Здесь над каждой главой приходится работать как над рассказом, не имеющим, однако, самостоятельного тематического и сюжетного разрешения. Отдельные мотивы, различно служащие пониманию общей темы, перекликаются между собой в разных главах, то исчезая, то вновь появляясь. Закрепить их своеобразное движение — задача плана. Он разрастается в порядочную пачку бумаг и бумажонок. На них я отмечаю все существенное для тематического замысла;

множество этапов развития действия — фабульные «узлы»; кривую сюжета. Весь этот костяк медленно обрастает мясом: появляются обрывки диалогов, слова и словечки, начальные фразы описаний, характеристик, метафоры. Как драматург заботится о том, чтобы каждая картинка пьесы была наделена постепенным драматическим ростом и кончалась каким-нибудь сильным заключением, точно так же романист строит главы и книги своего романа, никогда не забывая об эффекте «занавеса».

Я стараюсь распределять драматическое напряжение с таким расчетом, чтобы подъем чередовался с упадком, высокое с низким, помня, что в живописи нет «плохих» и «хороших» тонов, но все зависит от искусства сочетания и распределения красок. План романа, в отличие от плана рассказа, часто меняется во время работы. Композиция «Городов» по первоначальному замыслу была иной, чем к середине работы, иной, чем при окончании романа. Процесс пьесы помогает мне многократно переоценить значение того или другого эпизода и соответственно изменить план. Мысль постоянно бежит намного вперед слова, и план романа живет вместе с жизнью его текста.

К сказанному выше я прибавлю ранее написанную заметку, касающуюся условий подготовительного периода литературной работы.

С весны 1914 года до осени 1918-го мне пришлось жить в Германии. В течение всей войны я имел, таким образом, возможность приглядываться к жизни германского тыла. Я не принимал в ней никакого участия, и те ее стороны, которые для деятельных участников проходили незамеченными, бросались мне в глаза. Года три-четыре подряд я накапливал наблюдения, не обобщая их, не думая о том, что из них больше или меньше ценно. У меня набралось множество газетных вырезок, каких-то афишек, телеграмм, открытых писем, патриотических воззваний, реклам и антивоенных статей. Это был недурной паноптикум человеческой глупости и человеческих страданий. Я дополнял его заметками в дневниках, очерками и статьями, которые складывались в ящик стола. Я собирал факты.

В то же время я писал роман. По материалу и теме этот роман был бесконечно далек от моих военных наблюдений, от фактов, волновавших меня повседневно и

громоздившихся в моем столе. Роман «был несозвучен эпохе». Писал я его с увлечением и в спокойной уверенности, что никакой иной писательской работы в данный момент для меня существовать не может. Роман этот, очень обширный, впоследствии я уничтожил: он был плох.

Я начал писать в 1910 году, но до 1919-го ничего не напечатал (кроме «мелочей» — в 1913—1914 гг.) — отчасти мне это не удавалось, отчасти я сознавал наивную беспомощность своих трудов. Девятилетний период работы был подготовительным классом.

В конце 1918 года я вернулся в Россию и прожил в лихорадочной борьбе всем нам памятное трехлетие гражданской войны, голода, нищеты и революционных побед. Еще более пристально и увлеченно я накапливал наблюдения этих лет, что-то записывал, что-то возил в своем вещевом мешке из города в город. Я был тогда газетным работником и с жаром откликался на злободневные темы. Каждый революционный лозунг десятки раз повторил я пером публициста и фельетониста, а перо писателя все еще с любовью возвращалось к материалу, давно изученному и жившему только в воображении.

Я писал рассказы, ничем не связанные ни с войной, ни с революцией, и был по-прежнему спокойно убежден, что хорошо служу своему писательскому делу.

Так к 1922 году я подготовил первую книгу, вполне «несозвучную эпохе», положив конец работе над материалом, который увлекал меня когда-то, до некоторой степени исчерпав его.

И только тут я почувствовал, что другой материал, собиравшийся мною на протяжении всей войны и первых лет революции, созрел во мне настолько, чтобы стать материалом писателя. Под впечатлениями революции забылась европейская война, под впечатлениями новой экономической политики стали забываться годы военного коммунизма, «созвучными эпохе» считались уже другие темы.

Но мне — писателю — драгоценнее всего были клочки и обрывки бумаг, собранные когда-то в Германии и сохранившиеся в ящичке стола, да торопливые записи, которые я носил с собою в вещевом мешке несколько лет назад.

Так я написал новую книгу, «отставашую от эпохи» («Города и годы», 1924).

Подготовительный период работы над тем или другим произведением длится различно, но всегда довольно долго. С момента появления начального замысла, первого образа (что почти всегда совпадает с желанием осуществить этот замысел, то есть с желанием писать) до работы над самим текстом проходит много месяцев («Трансвааль», «Братья»), иногда годы («Наровчатская хроника»). В том, как воображение оперирует материалом, делает его пригодным для литературного произведения, «осваивает» его, есть сходство с процессом воспоминания. Как память, со временем, выделяет в нашем представлении наиболее характерные, знаменательные черты прошлого, так воображение писателя организуется вокруг *определяющих* то или иное явление образов. Но для того, чтобы вернее увидеть, какой именно образ лучше определяет собою известное явление, нужен срок. Вот почему, думаю я, художественная литература «отстает» от жизни, постоянно опережается действительностью.

1930

В ПОРЯДКЕ АНКЕТЫ

Письмо, с которым издательство «Федерация» обратилось к писателям, содержит столько разнообразных вопросов, что подробный ответ на них занял бы очень много места. Между тем почти все вопросы интересны, и, чтобы, из экономии места, не обходить их молчанием, я отвечаю на них в общеизвестном стиле анкеты.

1. Перспективы советской художественной литературы обширны. Несомненно прежде всего рост ее влияния на литературу Запада и Востока. Отживающие формы буржуазной поэтики будут взорваны новой темой, распространяемой Советским Союзом, темой социальной. Несомненно, далее, качественный рост нашей литературы, рост ее значения, как культурного орудия. Удельный вес художественной литературы в общественной жизни, в деле воспитания нового человека будет увеличиваться. Уже теперь видно, как возрастает и усложняется роль литературы из года в год, как бурно и быстро идет этот процесс.

2. На современном этапе развития советская литература продолжает борьбу за овладение темой. До сих пор существует известный разрыв между революционным содержанием литературы и чисто внешне перенятой у русских и западных «классиков» формой. К тому времени, когда тема будет «освоена», утвердятся наилучшие приемы выражения этой темы, то есть новая форма. За

последние годы культивируется особый вид *оперативного* участия литературы в революционном переустройстве нашей страны. Это — очерк. Здесь уже много сделано, но предстоит сделать больше. Знаменательна отчетливая тенденция развития эпоса. Вот где нас ожидают произведения синтетические, художественно обобщающие великое разноречие и битву исторических сил современности во имя утверждения социализма.

3. Из сказанного ясен мой взгляд на роль писателя в социалистическом обществе. Пожалуй, небезынтересно будет сделать такое признание: вопрос о задачах литературы стал передо мною значительно позже того, как я «осознал» себя писателем. Сначала я должен был писать, во что бы то ни стало — писать. Весь обширный подготовительный период к работе в литературе был, в сущности, занят упражнениями в писательской технике. Так был написан первый рассказ (1910), так же писался первый роман (1916—1917, в плену) — вещи уничтоженные, не принесшие мне никакого «проку», кроме прока школы. Задача была — написать рассказ, написать роман. Впоследствии, в кругу «Серапионовых братьев», это называлось: «сделать вещь». Назначение вещи было несущественно. Она должна была быть хорошо сделана, не больше. Функция вещи сводилась к тому, чтобы ее автор мог носить звание писателя.

Когда образовалось общество «Серапионовых братьев» (февраль 1921 г.), у меня уже был стаж журналиста и редактора. В 1919 году я перестал писать для того, чтобы писать, и писал для того, чтобы за Волгой был разбит Колчак и под Питером — Юденич. Мое вступление в общество серапионов ознаменовалось жестокой схваткой с покойным Львом Лунцем и едва не оборотилось в разрыв. Я призывал в редакциях газет к тому, чтобы слово служило делу, а тут оно было игрой. Однако моя «правая» оппозиция у серапионов не могла быть устойчивой. В моем представлении задачи публицистики и художественной литературы расходились. В публицистике можно было воскликнуть: «Да здравствует Красная Армия!» В рассказе подобный возглас казался тогда пародией, если он принадлежал автору. Но такой взгляд на непримиримую разнородность произведений публицистических и художественных, на их враждебность был общим для всех серапионов, и мои оппозиционные настроения должны были бы-

стро рассосаться. Мы были вполне единодушны: «вещь должна быть хорошо сделана», — и только.

И только? Но ведь хорошо сделанная вещь может преследовать различные цели, может быть взаимоисключающих тенденций. Существование серапионовского положения, что тенденциозная литература — плохая литература, было недолговечно. Уже первые рассказы Вс. Иванова, с которыми он пришел к серапионам, были прекрасно «сделаны» и вполне тенденциозны. Луиц вскоре патетически объявил, что литературе безразлично, какие цели преследует произведение — либеральные, революционные, анархистские или католические, — было бы произведение художественным. Тенденция признана была сначала допустимой в литературе, потом — свойственной ей. Оставалось сделать шаг до признания ее равносильной задачам литературы...

Развитие всех этих вопросов в кругу серапионов и вне его шло параллельно с попытками создания особой философии истории литературы. Смысл философии состоял в утверждении, что история литературы есть история специфического ряда явлений, управляемого своими собственными законами, отличными от законов общественной жизни.

Теория «специфического ряда» оказалась нестроеной не только вследствие теоретических атак марксистского литературоведения, но и в результате воплющего разрыва с практикой современной литературы. Литература наглядно обнаруживала свою непосредственную связь с общественной жизнью страны, демонстрировала себя, как производное этой жизни. Вопрос о тенденции в литературе стал наивным. Возник другой вопрос — об активизации роли литературы в строительстве нового общества. Этот вопрос и решается сейчас советским писателем.

4. Годы живой дружбы «Серапионовых братьев» (1921—1924) были моей литературной академией. Да и не только моей! Подобное признание еще не раз (хотя, может быть, и без особой охоты) будет сделано писателями весьма различных литературных вкусов и направлений. Но были и другие академии, другие школы.

Школой боевой журналистики была работа в редакции газеты политотдела 7-й армии (1919—1920). В этом — мое участие в гражданской войне. Впрочем, в те годы любая советская газета мало чем отличалась от военной.

А я работал и в провинциальных газетах (Сызрань, 1919) и в петроградских (1919—1921).

На Западе кое-где существуют музеи плохого вкуса (явно в недостаточном количестве). Я основал бы музей плохого литературного вкуса. Я основал бы такой музей, и экспонат, который значился бы в нем под рубрикой «пожертвовано Фединым», был бы не последним экспонатом музея. Я пожертвовал бы туда комплект журнала, выходявшего в 1919 году в провинции под моей редакцией. Идеалом типографских рабочих, набравших его, было петербургское «Пробуждение», — с этим ничего нельзя было поделаться. Редакция же увлеклась поддержанным в то время московской печатью движением «самородков» — людей, не особенно горячо желавших учиться, но считавших себя солью будущей литературы. Этот «опыт с гениями» мне скоро наскучил. Никем из величавших себя «самородками», насколько я знаю, ничего достопамятного не сделано. Но плохой литературный журнал оказался все же школой: несколько человек без титула «самородков» оттолкнулись от него, как отталкиваются от первых неудач, чтобы стать нынче видными работниками литературы и передовой журналистики.

5. В автобиографических заметках, написанных мною прежде, приводятся даты 1914—1918, как пятилетие моей жизни в Германии. В эти годы воспитывало все: чужая страна, высокая, древняя, уже стареющая культура, события, последствия которых не изжиты и теперь, надежды, которые светят до сих пор, отчаяние, которое, вспыхнув тогда, не перестает жечь человечество своим пламенем до сего дня. Мне пришлось увидеть Европу спустя десять лет после перемирия, в канун величайшего кризиса, едва предчувствующую его судороги и еще не допускающую их неизбежности, — в 1928 году. Кроме Германии, я тогда был в Норвегии, Дании и Голландии. Наконец, в последние годы, 1931—1932, в разгар хозяйственных крахов и смертельной политической борьбы, судьба опять приводит меня в Европу, на этот раз, помимо Германии, в Швейцарию, в этот блиндаж бедствующих финансовых капиталов. С наглядностью видна отсюда кривая лихорадки, бьющей сейчас капиталистический мир.

Естественно, почему я постоянно возвращаюсь к «европейской» теме. Новый мой роман, над которым я работаю уже давно, посвящен больше чем наполовину совре-

менному Западу, его отношению с Советским Союзом. Мне хотелось бы показать противоречия, толкающие капитализм к сотрудничеству с нами, в то время как победоносное развитие Советской страны подмывает самые корни капиталистической системы. Роман называется «Похищение Европы».

6. Даты и имена. Родился в Саратове, в 1892 году. В 1911—1914 годах — студент Московского коммерческого института. Остальное приведено выше.

Имена, окрашивающие целые полосы художественного сознания, иногда на протяжении лет и до сих пор неослабно влекущие к себе: из западных литератур — Диккенс, Гюго, Стендаль, скандинавцы — Стриндберг, Бьёрнсон, Гамсун; из русской — Достоевский, Салтыков-Щедрин, Лесков. В столкновении этих образов, нередко противоборствующих и непримиримых, я ищу устойчивости своим представлениям об искусстве.

1932

К ДИСКУССИИ О ЯЗЫКЕ

Долг писателя — бороться с безразличием к литературному браку. Наилучший способ борьбы — пропихнутая ответственностью работа художника над своим произведением. Мало говорить, что такой-то писатель небрежен к языку. Надо показать на опыте своего дела правильное обращение со словами. Напиши книгу безупречную по языку. Это будет действенным участием в борьбе за культуру художественной речи. Надо помнить замечательные слова Гете, которого слишком много чествуют и у которого чересчур мало учатся: *Bilde, Künstler, rede nicht*¹.

Единственный путь создания литературы — это неустанная работа над ее созданием. Речи, как бы гладки и даже умны они ни были (что, впрочем, не очень часто случается), мало помогают делу. И, однако, художник в наших условиях нередко вынужден говорить, выступать с декларациями и докладами. Он несет порядочную долю чужих обязанностей, прежде всего — литературного критика и пропагандиста. Сколько раз писатели выступали по разным вопросам советской литературы? А для того чтобы увидеть, как слабо справляется со своими широкими задачами критик, довольно сказать, что проблема литературного языка ставилась у нас только художниками (и

¹ *Tссри, художник, не витийствуй (нем).*

частично — публицистами-политиками), почти не вызвав ответных выступлений критики.

Так, в Ленинграде к дискуссии о языке мы пришли с ничтожным багажом, не имея даже общей постановки вопроса и не собрав хотя бы соответственной литературы, появившейся в нашей периодике. Мне пришлось начать спор на этой дискуссии, и ниже я буду придерживаться последовательности своей речи¹.

Надо отметить прежде всего жесткую взаимную зависимость между художественной литературой и публицистикой. Обособленность литературного издательства от газетной редакции создает мнимую разорванность двух видов работы над словом. А они связаны непосредственно. В чем разница между очерками газетчика и книгой очерков писателя? Короткий рассказ, который сейчас собираются сделать статьей литературных расходов, живет в газете ничуть не хуже, чем в книге. Не может быть двух культур слова — книжной и газетной. Работа писателя над речью не проходит мимо публициста. Влияние так называемой «большой литературы» на несметную армию фельетонистов, очеркистов, критиков, репортеров несомненно. Наоборот, тысячекратно повторенная газетой речевая ошибка часто усваивается молодым писателем, а случайно найденное газетчиком живое слово начинает бытовать в «большой литературе». Поэтому нельзя недооценивать значения газетной практики в борьбе за здоровую языковую культуру, когда в Союзе Советов не осталось значительно населенного городишка или хорошего завода без своей газеты. Это, мол-де, ошибка газетная, чего требовать от газеты и т. д. — такое отмахиванье показывает непопулярность в литературной среде проблемы языковой культуры.

Как же можно поставить вопрос о языке в художественной литературе? Установить правильное отношение к вопросу о языке — значит установить правильное отношение к вопросу о форме произведения.

¹ Опубликованные в «Литературном Ленинграде» отрывки из стенограммы этой речи не были проверены и поэтому не вступают с заголовком, который им дала газета: «Культура слова». — К. Ф.

Язык есть одно из главных слагаемых формы и, значит, вместе с нею служит средством к цели. В этом и должна состоять основа нашего отношения к вопросу о языке в художественной литературе. Это и отличает нас от литературных морфологов, для которых слово — самостоятельный материал и словесные задачи могут быть самоцелью.

Спор о языке складывается у нас, как уже говорилось, почти без участия теоретиков и критиков. Положение постыдное.

В оборот дискуссии нужно было бы ввести конкретный материал художественных произведений советской литературы, столкнуть его с материалом, который дают газеты, и с материалом живой речи. На таком столкновении можно было бы нащупать разновидности писательских воззрений и теоретической мысли. Подобная работа должна быть сделана, если мы не хотим топтаться на месте. Пусть первоначально она будет построена на ограниченном материале, но мы должны видеть, как жизненное дело сталкивает стороны, как распределяются силы «архаистов» и «новаторов».

Накопление материала помогло бы нам договориться об основных положительных признаках новаторства, о приметах и родимых пятнах «архаистов». Это нужно, потому что сейчас писатель, пытающийся говорить о необходимой точности и ясности слова, безнадежно зачисляется по штату «консерваторов», а любое косноязычие имеет шансы получить социальное обеспечение за заслуги в языковом «новаторстве». С другой стороны, не располагая достаточным исследовательским материалом, мы рискуем случайное возвести в типичное и в конце концов оперировать несуществующими, выдуманными категориями.

Часто, говоря о новаторстве, мы измеряем его степенью непонятности. Это идет с давних пор и особенно упрочилось во времена футуризма и «зауми». Непонятно — значит ново, ново — значит хорошо. Иногда это так. Гоголь был новатором в области языка. Новатором его считали современники. Литературные противники Гоголя корили его «непонятными» украинизмами, которые он щедро вводил в свои книги. Плодотворность гоголевского новаторства доказана последовавшим развитием русской литературы XIX века. В начале второго десятилетия XX века свои преимущественные права на новаторство

заявил футуризм, быстро обратив их в монополию. Сейчас у нас вышло пятитомное собрание сочинений Велимира Хлебникова. Поработавшие над этим изданием заслуживают признательности нашей литературы. В собрании Хлебникова раскрыта вся лаборатория футуризма, в частности — главная работа этого движения над языком. По материалу сочинений Хлебникова нужно и можно фундаментально изучить футуризм и дать его первую научную оценку. Эта оценка вынуждена будет признать, что, наряду с продуктивной затратой сил в области ритма, размера, рифмы и пр., поэзия футуризма много трудилась впустую и по бесплодности своей в некоторых отношениях превосходит захудалую эпоху девяностых годов. Кто знает большую поэму Хлебникова из первого тома, которую можно одинаково читать слева направо и справа налево, как читается слово «казак», тот понимает, что изрядная доля работы футуризма имеет интерес для психопатолога, а не для литератора. Можно возразить, что эта поэма представляет собою эксперимент, упражнение стихотворца в технике виртуозности. Согласен. Но беда в том, что эти упражнения отнимают существенную часть писательских сил Хлебникова. Игра со словом становится культом, слово — фетишем, а вовсе не выразителем мысли или образа. И вот налицо бесплодие новаторства. Затраты мозговой энергии Хлебникова тут явно не окупаются, дарование его в работе над языком подолгу буксует.

В спор о языке Хлебников должен быть вовлечен непременно. Его книги показательны для изобретательской работы в литературной речи. Вместе с тем они дают разгадку некоторых претензий среди советского писательства на «новаторство во что бы то ни стало».

Стремление легализовать все, что как-нибудь меняет языковую форму, у нас есть, и даже безболезненная и мирная кончина боевой «зауми» ничему не научила иных адептов неперемного словотворчества.

В чем опасность такой постановки вопроса о языковом новаторстве? В том, что к противникам «новаторства во что бы то ни стало» немедленно подравняются батальоны лентяев, совсем не знающих языка или не желающих над ним работать. Исследователь, который будет изучать проблему языка в художественной литературе, обязан привлечь к делу материал советского писателя, стряпаю-

щего свои книжки по трафарету, размножающего пошлость и безвкусицу. Ведь еще слишком часто под видом «усвоения наследия классиков» у нас усваиваются шаблоны Брешко-Брешковских. С такими сторонниками «классиков» следует обходиться без церемоний.

И, однако, серьезное изучение литературы прошлого остается первым условием работы советского писателя.

Не мешает присмотреться к тому, что происходит за последние годы в изобразительных искусствах, — например, в живописи. Как обстоит в живописи с пресловутым вопросом об академизме? Отрицание академизма в живописи одно время было доведено до отказа от изучения природы. Было решено, что человека достаточно изображать схематически и что задача состоит в том, можно ли, грубо говоря, изображение человека тремя линиями свести к изображению двумя или одной. Изучение природы было изъято из практики как вредный академизм. В результате столь мудрого опыта обнаружилось, что молодые художники не умеют рисовать, и когда недавно была реорганизована Академия художеств с классами живописи, старшие студенты потянулись к первокурсникам — проходить рисунок. «Как вы рисуете? Покажите!» В Киевской художественной школе антиакадемическое движение настолько вкоренилось и расцвело, что дело кончилось судебным процессом против своеобразных «гонителей природы».

Я не за судебные процессы. Я за то, чтобы писатели, серьезно и критически изучающие литературу прошлого, изучающие ее, в частности, со стороны словесного мастерства, не зачислялись в «архаисты». Чтобы понятие литературного «консерватизма» не отождествлялось с интересом к далевской группе писателей или к самому Далю. Чтобы борьба с фальшивым словообразованием не клеймилась сомнительной кличкой «пуризма». За обязательным постановлением изображать человека схематическими знаками удобно скрыть простое неумение рисовать. Что же скрывается за выступлениями литераторов, раздающих дипломы «пуризма» и поощряющих «новаторство во что бы то ни стало»?

Надо уметь рисовать. Многие подлинные новаторы в живописи были прекрасными «академиками». Если бы

они не были «академиками», могли ли бы они быть новаторами?

Надо уметь выражать мысль точно и ясно. Неумение сделать это иной раз прикрывается умышленно осложненной, запутанной речью. Сторонники ясности мысли и языка стоят за новаторство в области понятного и отвергают новаторство в области путаницы. В этом все дело.

Но как раз эта позиция и называется «пуризмом». Что же такое пуризм?

Гоголь в свое время ввел в литературу немало неологизмов, и новаторская роль его в языковом отношении была не меньше, чем в совершенном обновлении тематики. Но прочитайте составленное им «Объявление об издании русского словаря» — сколько там обычных для литератора жалоб на засоренность языка, на «извращение прямого, истинного значения коренных русских слов!» Следует ли из такого документа, что Гоголь был пуристом? Сама по себе борьба за чистоту речи не означает борьбу против словесных новообразований, против новых слов. В наше время слова, образованные по принципу терминов, составленные из частичек нескольких слов — возьмите хотя бы «комсомол», — стали органической частью живой и литературной речи, привились, видоизменяются по всем традиционным формам и не требуют особого юридического признания со стороны блюстителей языковой чистоты.

В практике борьбы за культуру речи необходим не только хороший слух, но и основательные знания. Выражения «пара минут», «пара слов» и т. д. обвинялись в иммиграции к нам с Запада, с потоком беженцев в империалистическую войну. Но вот изысканный знаток языка — Н. Лесков — написал: «Пару строк вместо эпилога» к роману «Обойденные», а в письме к Мнкулич говорит о «паре дней». Очевидно, было бы пуризмом настаивать на изгнании из языкового обихода этой малопривлекательной «пары» (с оговоркою: не делать отсюда вывода, что наличие или отсутствие какого-нибудь выражения у какого-нибудь литературного авторитета должно решать судьбу этого выражения).

Но вот цитаты из заметки в «Литературной газете»: «...состав киоскеров не соответствует своему назначе-

нию...», «процентное вознаграждение неизбежно толкает киоскеров к сбыту наиболее дорогой, тяжелой литературы...»

Сей перл создания принадлежит специальной бригаде покойного ФОСПа. Под заметкой — пять подписей, то есть пять человек, работающих в главном литературном органе Союза писателей, согласились на том, что можно сказать «киоскер», и редакция почтенного органа ничего против такого словотворчества не возразила. Будет ли пуризмом желание высмеять при всем честном народе и пятерых бригадиров, и — главное — «Литературную газету»?

Кажется, мысль моя ясна, и незачем приводить другие примеры¹.

Ярлыком «пуризма» сплошь и рядом дискредитируют ответственное отношение к языковой культуре, нежелание разгильдяйствовать в литературной речи, стремление приучить писателя к сознательной работе над словом.

Каков же долгой речи краткий смысл?

1. Борьба за культуру языка есть составная часть борьбы за форму художественного произведения как средства верного разрешения идейной задачи.

2. Борьба за культуру языка должна вестись художественной литературой с помощью публицистики.

3. Научное освещение проблемы языка в художественной литературе должно быть сделано исследователями на основе материала советской литературы в столкновении его с материалом газеты и живой речи.

4. В спор о консерватизме, пуристах и новаторстве должен быть вовлечен материал современных литераторов, под видом учебы у классиков подновляющих трафареты пошлой дореволюционной беллетристики, и материал сочинений Хлебникова и советских писателей, продолжающих его новаторство, ставшее традиционным.

Дело идет не о прихоти, не о придумывании эстетских проблемок. Нет.

¹ В № 1 «Литературного современника» за 1933 г. Н. Коварский поместил возражения на мою статью о языке в № 9 «Звезды» за 1929 г. Обе статьи дают материал для нашей дискуссии.

Слову свойственно выражать понятие. Но ему не свойственно непременно выражать его наилучшим образом. Здесь все решается качеством. И писатель обязан помнить, что при одном и том же идейном уровне двух произведений то из них имеет большую художественную ценность, в котором качество слова выше. Он обязан в своих произведениях стремиться к высшему качеству. Этого от него требует литература, читатель, эпоха.

1933

ЗАПИСНАЯ ТЕТРАДЬ

1

Любовь к литературе, к писательству возникает в какой-то момент *покорности* произведению. Можно читать книги, изучать литературу и не любить ее. Я долгое время не любил Гоголя и — кажется — не мог полюбить Пушкина именно потому, что «учил» их (все преподаваемое в школе должно быть скучно — так преподавалось в мое время). Впервые «ушиб» меня Лермонтов — «Героем», конечно, отчасти Гоголь — «Старосветскими помещиками». Но *покорен* я был Достоевским. Это такое состояние, при котором в произведении влюбляешься, в автора влюбляешься. И тут уже все равно: Свидригайлов или Смердяков, Алеша или Рогожин, и — конечно — Аглая, Настасья Филипповна, Грушенька, Иван, — во всех них влюблен, хотя одни гадки, другие прекрасны. Какое это чудо, что в книгах люди живее, чем в жизни! Дело не в идеологии, не в философии произведения, дело в чуде. Смердяковым восторгаться, в пример его ставить никому не придет на ум. Но если бы можно было так сделать, чтобы вымысел этот, придумка, фантастический образ — Смердяков исчез из литературы, исчез из моего представления, после того как я знал его, носил в себе, если бы такое случилось — я плакал бы об утрате безутешно! Чувства этого ни с чем другим, как с влюбленностью, сравнить нельзя. Литературные образы мучили меня совсем реально, Я по-

настоящему страдал, плакал и не спал ночами. Следом за этой влюбленностью приходила другая — влюбленность в человека, который мог сделать такое чудо: населить мою душу химерами, заставить меня так радоваться, как я не радовался в жизни, влюбленность в писателя. И потом третья — в литературу. Достоевский меня так покори́л, что после него я во всех писателях отыскивал нечто чудесное. У меня была целая полоса какого-то литературного тифа (1908—1910 гг., Козлов, Саратов), когда я был влюблен даже в Шеллера-Михайлова. Тиф кончился тем, что я сам написал рассказ. Я теперь твердо уверен, что всякий писатель непременно должен когда-то, в какую-то минуту своей жизни покориться каким-нибудь произведением, чтобы заболеть, может быть, самой сладкой болезнью — влюбленностью в литературу. Без этого весь труд писателя обречен на бесплодие: он сам никого никогда не заразит.

2

Роман — это яд. Тот, кто проникся ощущением его формы, почувствовал всю неизмеримость возможностей, которые он дает писателю, никогда уже не может полностью удовлетвориться другим каким-нибудь жанром. Романист берет для своей работы любой строительный материал, отрезает любой участок для постройки, чертит любой план и создает свою гармонию, стремясь включить ее в гармонию общечеловеческую. И если эта его индивидуальная гармония хотя бы ничтожной частью своей — каким-то элементом стиля или мыслью — совпадает с общепринятой и понятной гармонией, то есть со строем эстетических представлений данного времени, тогда писатель выполнил свою долю в художественной работе, выполнил свое призвание. Это большая утеха для писателя — надежда на то, что какой-то частью своего труда он отвечает запросам времени. Роман дает ему большой простор. Только огромным усилием воли романист может заставить себя вернуться к иному жанру — рассказу, повести. Здесь ему тесно, узко, неудобно. Он ограничен задачей преимущественно формальной: новелла оттачивается, как алмаз, а роман выливается, как расплавленный чугун из ковша в любую форму, как бы громадна и фантастична она ни была.

Однажды мне захотелось написать статью под названием «Страдания старого Вертера». Она не должна была иметь ничего общего с гетевским молодым Вертером. Ее темой я думал сделать судьбу писателя, *одержимого* своим искусством. Я собирался начать с того, что нельзя идти в литературу на том основании, что ты тоже можешь написать, как «все». Начать с того, что тебя привела к искусству потребность быть собою. Что тебя не может радовать написанное тобою, если его нельзя отличить от того, что пишется «всеми». Что ты всегда и во всем ищешь себя, свои приемы письма, что ты хочешь проявить свою индивидуальность, по мере сил, во всех элементах своего искусства, своего сочинительства.

Мастерство писателя вовсе не должно быть всепоглощающей целью. Но оно является для него единственным средством создания произведения. Нельзя стать музыкантом, не овладев инструментом. Нельзя продолжать быть музыкантом, забросив инструмент. Дар воображения великолепен, но он мертв без дара речи, без дара рассказчика.

Как рассказать, как написать? — это мучительнейший, первый, главный, самый страшный вопрос, с которым живет писатель. Утром, вечером, ночью во всех проявлениях бытия слышен писателю этот вопрос его искусства: как написать? Невозможно себе представить литератора, безразличного к форме произведения, — это был бы феномен, это был бы жуткий урод!

Слагаемых стиля много. Трудность овладения ими заключается в том, что они лишены абсолютного существования. Ритм, мелодика, словарь, композиция не живут независимой жизнью, они связаны наподобие шахматных фигур: как нельзя двинуть пешкой без того, чтобы не изменилось положение всех других фигур на доске, так нельзя «поправить» в произведении литературы только ритмику, только словарь, не повлияв при этом на другие слагаемые стиля. Зачеркивая слово, я меняю строй фразы, ее музыку, ее стопу, ее отношение к окружающей сфере.

Но основой стиля, его душой является язык. Это — король на шахматной доске стиля. Нет короля — не может быть никакой игры. Нет языка — нет писателя.

«Если у автора нет слога, он никогда не будет писателем. Если же есть слог, свой язык, он как писатель не безнадежен. Тогда можно рассуждать о других сторонах его писаний».

Так сказал Чехов.

И мне хотелось написать о радостях и об отчаянии вечной работы над словом, над стилем — работы такого писателя, для которого литература является делом жизни, призванием властным и взыскательным. Одержимость писателя любовью к слову служит источником страданий, но таких страданий, о каких писатель никогда не пожалует. Вот что я думал, собираясь писать о «страданиях старого Вертера».

4

Один педагог прислал мне как-то тетрадки школьничков, отобранные на ученическом литературном конкурсе. В них не было ничего примечательного. Но в одном описании путешествия на Луну, сделанном мальчиком, я нашел фразу: «Мы приземляемся на Луну».

Я очень долго смеялся над этим сочетанием, и мне опять пришло на ум, что надо записывать такие интересные выражения, собирать их, как собирают особенности местных говоров. Ведь язык — не только явление литературного стиля. Это — живая речь, это — наука о слове. Мы обязаны копить наблюдения, бережно обобщать их, чтобы жизнь языка была нам знакома в самых тонких ее излучинах и капризах.

Как было бы хорошо, думал я, если бы у писателя была тетрадь для всех его наблюдений из области языка. Если бы он подбирал словообразования, с которыми надо бороться, а рядом с ними — такие, которые надо приветствовать и распространять.

Лет двенадцать назад я обратил внимание, что среди газетчиков и книжничков бытует слово «кioskер». А не так давно выплыло под стать ему слово «сеансер». Кто это такой? Это шахматист, дающий сеанс игры на нескольких досках. Журналистика, литература проходят мимо этих увечий равнодушно. Тогда быт, словно издеваясь, преподносит такое новшество, что прямо диву даешься! В Москве в окнах фотографий вывешиваются плакаты вот с эта-

кими наименованиями товара: «Визитки, удостоверки». Если можно «сеансер», почему нельзя «удостоверка»?

Я на днях слышал, как кто-то сказал: «Просливая старушка» — это про старушку, любящую ходить с просьбами. Просливая — кажется мне очень метко! Зато вдруг дается хождение ужасному слову «боевитость».

Странный образ жизни ведет последние пять лет предлог «о». Он как будто решил вытеснить из речи все возможные иные согласования. И ему повезло. Один репортер пишет: «Читатель просит *объяснить* о роли литературы...» Другой: «*Разногласия* о том, что...» Критик рассматривает «*построение* о Петровской эпохе...». Литератор говорит: «Я *вижу* о том, что...» В судебном отчете встречается: «*Поправка* о том, что...» В статье историка: «*Попытка* о смягчении участи...»

Не пора ли остановить триумфальное шествие в прошлом весьма скромного предлога?

Но тут возникает другая сторона вопроса.

Чаще всего в засоренности, в искажении языка винят время, эпоху. Однако нередко открываешь, что ошибки речи, кажущиеся нам новыми, недавними, существовали давным-давно. Классики литературы, на которых обычно ссылаются, дают не только примеры чистоты речи, но и свидетельства ошибок, бывших ходкими среди их современников.

Достоевский допускает столь знакомый нам оборот: «Идея о том, что...» В «Дядюшкином сне» Павел Александрович говорит: «На сегодняшний день...»

Писатель, по-моему, не решает вопросы, задаваемые жизнью языка. Но слышать их он обязан, находиться в их кругу должен. Тетрадь писателя, как фокус, должна собирать в себе тончайшие примеры языковых изменений, отражаемых газетой, улицей, бытом. Язык — стихия писателя. Если вырванный из этой стихии, как рыба из воды, он не задыхается, — значит, он не писатель.

Все это особенно касается молодых, начинающих литераторов.

Один персонаж Брет Гарта говорит юному поэту: «Тебя ведь никто не просил писать, ты по своей воле за

это дело взялся, значит, надо платить». Он предлагал поэту *платить редактору* за то, чтобы тот напечатал его стихи. Это очень смешно. И очень по-американски. Так когда-то было в Калифорнии, так бывает и еще кое-где до сего дня.

Но не у нас. То есть у нас юный поэт тоже должен платить, но не деньгами, а трудом над своими произведениями, над собою. И платить дорого.

В прошлом году я руководил студенческим литературным кружком.

В одном сборнике, посвященном Льву Толстому, мне встретился поразительный пример работы Толстого-редактора. Подготавливая второе издание «Круга чтения», он увидел, что прозаический перевод поэмы Виктора Гюго, сделанный Верой Микулич, из рук вон плох. Толстой взялся за карандаш и стал править прозу Микулич, даже не думая заглянуть в поэму Гюго. Когда я *следил* за карандашом Толстого, у меня билось сердце. С необыкновенной наглядностью обнажился в этой редакторской правке весь Толстой-художник. Вот он вычеркивает целую фразу и заменяет ее одним словом. Вот он вводит совершенно новую строку. Вот выбрасывает какие-то восклицания, междометия, мусор и пыль языка. От Микулич не остается ничего. О Гюго он не вспоминает. Он просто пишет рассказ Толстого.

Я пришел в восторг от этого чуда и решил показать его студентам. Я дал им задачу — объяснить, почему Толстой выбросил такую-то строку и заменил ее другой, почему он забраковал такие-то слова и вообще — что происходит на этих четырех страницах исчерканного текста?

Студенты исполнили задание, но когда они разбирали правку Толстого, я понял, что они увидели в работе только формальную сторону, отнеслись к делу без страсти.

Почему это произошло? Мне кажется, многие начинающие литераторы не верят в силу, в могущество стиля. Им думается — можно написать так, а можно этак, было бы грамотно. Но это не так.

Вот очень яркий пример из Бориса Житкова. Описывая проводы парохода в царское время, он сказал о попе: «Он пошел с капитаном вниз кропить трехцилиндровую машину в три тысячи пятьсот лошадиных сил святой водою». Чудесно! Другому понадобилась бы целая

страница, целый антирелигиозный рассказ, чтобы выразить мысли, высказанные Житковым в одной фразе. Это достигнуто единственно стилистическим поворотом — простым слиянием терминологии техники с церковным словарем.

Что говорил Чехов о могуществе стиля?

«Вы обращали внимание на язык Толстого? Громадные периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда. Эти периоды производят впечатление силы».

Молодые писатели словно побаиваются заниматься как следует языком, стилем своих произведений. А вдруг, если они начнут уделять много внимания слову, их назовут пуристами? Или — снобами. Или — еще пострашнее. Детская боязнь!

Из-за этой боязни рождаются на свет рукописи-недоски, которые немислимо прочесть, хотя иногда их авторы обладают жизненной наблюдательностью и могли бы многое рассказать. Косноязычием они опошляют содержание своих сочинений и препятствуют это содержание обнаружить.

Как много мы не дочитываем до конца из-за негодного стиля. Правда, иногда мы читаем и плохое, но только по совету Жюль Ренара, который сказал: «Нужно читать Поля Бурже, чтобы убить того Поля Бурже, которого каждый из нас носит в себе».

Чтобы лечить людей, надо хорошо знать здорового человека. Но еще лучше надо знать его болезни. Борьба за полноценную речь требует от писателя недремлющего внимания к недугам слова.

ПИСЬМО АСПИРАНТУ

Я не ответил, кажется, на два Ваших летних письма — от 1 и 17 июля. Это время было разгаром моего труда над окончанием «Необыкновенного лета», и потому Вам ничего не остается, как простить меня за невнимание к Вашим просьбам. Никогда прежде я так не изнурял, я бы сказал — не истязал себя работой, как нынешним летом. Пожалуй, только лето 1924 года было столь же напряженным, когда дописывались «Города и годы». Но я был моложе тогда на четверть века, и усталость быстрее в то время проходила. Теперь же это было изнеможением, и я диву даюсь, что не захворал, не свалился. Иногда у меня было предчувствие удара — черт знает что творилось с головой и с сердцем.

Двадцать седьмого августа роман был окончен (Ваше поздравление — за которое благодарю — опередило этот факт на десять дней). И теперь окончание «Необыкновенного лета» уже напечатано — 10-й номер «Нового мира» вышел несколько дней назад.

Я не мог Вам ответить раньше и по усталости и по занятости, так как возня с корректурами, ожидание разного рода «этапов прохождения» держало нервы в постоянной натянутости. Наконец все это прошло. И прошло отлично. Но за последние месяцы накопилось множество запущенных других дел и — монблан писем. Только с неделю назад я мог за все это приняться.

Извините поэтому, что не отзывался, а также за то, что буду очень краток в своих ответах на Ваши — довольно сложные — вопросы.

1. Ваш вывод, что *большинство* эпизодов, сцен, картин и т. д. было видано, слышано и пережито мною (из числа вошедших в «Города и годы»), неверен. Нельзя говорить о большинстве, так как большинство является, бесспорно, плодом воображения. Сцены *развивались*, росли из фактов наблюдения на почве общих впечатлений пережитого.

Примеры. Будучи гражданским пленным, я, как и прочие интернированные в Циттау иностранцы, получал изредка разрешения полиции и штадтрата на загородную прогулку. Это факт. Я развиваю эпизод встречи с Мари в горах на основе этого внешнего факта: Андрей получил разрешение на поездку за город и увидел Мари. Дальше: он использует такое разрешение при попытке бежать. Дальше: это разрешение «реабилитирует» Андрея в глазах цур Мюлен-Шенау. Это вымысел. Или еще: глава «Ягоды». Обратите внимание на то, что я уехал из Германии в сентябре (или в самом конце августа) 1918 года, то есть до германской революции 9 ноября. Значит, ни видеть, ни слышать, ни пережить 9 ноября в Германии я не мог. Между тем «Ягоды» целиком посвящены революции в Германии после поражения ее на Западном фронте и бегства Вильгельма. А ведь там огромное число эпизодов и картин. Все они — вымысел. Но факт, от которого я отталкивался, изображая улицу, пивнушку (Вауернсchenke), «Совет солдатских депутатов» etc., — факт уличных победных шествий с факелами и пр. был достаточен для построения эффекта революционного взрыва 9 ноября, «удара» фрау Урбах, энтузиазма Мари, поведения в этот момент ее отца, штадтрата и других. Или еще: в 1922—1924 годах на Литейном я встречаю безногого инвалида на колясочке, который катит себя, отталкиваясь, упираясь уключинами в асфальт. Это факт. А ведь вся история Лепендина, вся биография его — от фальшивой полтины, сбытой его отцом на базаре («Слава те восходи!»), и от сапога с убитого немца до госпиталя, где Лепендину пилили ноги, до яблони, на которой его повесил «друг мордовской свободы», — это ведь все воображение. И так повсюду.

Факт в большинстве случаев — лишь точка приложения силы, которую мы зовем фантазией.

Вы, кажется мне, переоцениваете значение жизненных (фактических) познаний писателя по сравнению с его работой «сочинителя». Вы умаляете вымысел.

Сейчас, после окончания огромной диалогии, в общей сложности в 60 печатных листов, я оцениваю соотношение вымысла и факта, как 98 к 2. Конечно, я много знал и знаю жизненных фактов из русской действительности 1910 и 1919 годов. Но только оттолкнувшись от них в простор воображения, я мог сочинить людей, в жизни мною никогда не виданных, не встреченных, но *как бы безусловно живших*.

Мне кажется, что Вы переоцениваете в этом же смысле и значение прототипов в работе писателя. Во всяком случае — в моей работе.

2. «...в романе два главных героя — Андрей Старцов и... совершенно различных по мировоззрению ...кто же является вторым героем романа и каково соотношение между первым и вторым? И, во-вторых, где же в романе тот «центр», «фокус», это «чуть-чуть», которые объединяют все обилие материала романа в единое художественное произведение? Центр «...ведь не может быть вокруг обоих (они с совершенно различными взглядами на жизнь!). А если это так, то один из них нарушает целостность произведения, является в нем лишним...»

Я должен привести эти цитаты из Вашего письма, чтобы задать Вам, в свою очередь, вопрос: не хотите ли Вы, чтобы я сказал Вам, в каких именно случаях автор разделяет воззрения Старцова, а в каких нет? Ибо Вы ясно подразумеваете, что «вторым» героем романа является сам автор. Но ведь, однако, Вы сами утверждаете «различие» мировоззрений автора и Старцова. Значит, Ваше дело исследователя это различие доказать и объяснить. Вы хотите *слить* меня с Старцовым. Если да, то Вы себе противоречите. Если нет, то Вы не можете отыскать «единого центра» романа.

Но что это значит — «центр», «фокус» и т. д.? Не предвзятая ли это абстракция? Кто установил, что в романе должен быть такой «единый центр»? Ни в организме, ни в механизме нет единого центра. Единство лежит в источ-

нике энергии. В организме нельзя назвать центром ни сердце, ни нервы, ни сосуды, ни железы, ни пищеварительные органы *в отдельности*. В механизме нельзя считать центром ни парораспределитель, ни поршневой цилиндр, ни эксцентрик, ни паровой котел, ни топку *в отдельности*. Есть единство лишь в источнике энергии. Таким источником для искусства, для произведения искусства, очевидно, является художник, автор. Все прочее — его производные, претворяющие энергию в образы, связанные между собой *целью* создаваемого произведения.

Кто задается целью, кто ставит перед собой цель? Автор. Только тут и можно говорить о *единстве*.

Ни Андрей, ни Курт, ни цур Мюлен-Шенау, ни Мари не задавались никакой целью в создании «Городов и годов», не задумывались над своим местом в романе. Это звучит нелепо, но этого нельзя забывать, думая о «фокусе», о «центре» романа. Извините за пример, но кто является «центром» «Войны и мира»? Очевидно, не Болконский. Не кто-либо другой. В романе несколько «центров», если говорить о его фигурах, его образах. Но «единство» заключено в цели романа, в его замысле. А это — Толстой.

Когда Вы спрашивали меня о главном герое романа, я ответил Вам: «главный герой» — Германия. Вы как будто согласились с этим. Теперь Вы хотите знать, «кто центр». Я отвечаю: центр — я.

Вы говорите, что в таком случае в романе «два центра» — «Андрей и...». Но в том-то и дело, что Андрей не центр. Он только одно из главных действующих лиц, выделяющееся, правда, из числа других действующих лиц. Но и только. Он, может быть, нервный узел, мозг, сердце романа, не знаю (это Ваше дело *проанатомировать* роман).

Вы действительно попали в безвыходное положение, утверждая, что «центр»... ведь не может быть вокруг «обоих героев». А Вы не считайте меня (!) героем. И все станет на место. Не закрывайте сами перед собой выхода, и тогда положение не будет безвыходным и Вы не придете к выводу, что «один из них (героев) нарушает целостность произведения, является в нем лишним».

Эта последняя цитата укрепляет меня в убеждении, что под многоточием («два главных героя — Андрей Старцов и...») вы разумеете автора. Вы ведь не думали сказать, что «лишним» является Курт. Или цур Мюлен-Шенау.

Или Мари... Значит, Вы подумали, что *второй* центр — я. И перед Вами стала дилемма: кто лишний? Так как Андрей не может быть лишним, то само собой напрашивается, что лишний я. Но — еще раз — ведь я не второй «главный герой», я не второй «центр», а я первый и *единственный* центр, как автор.

Очевидно, автор и «нарушает целостность» произведения (по-Вашему). Но в таком разе вопрос сведен (по-Вашему же!) к тому, что Вы признаете излишним присутствие автора в романе. Вам кажутся излишними авторские вмешательства, «отступления», которые сделал автор, врываясь со своими мыслями в роман.

Что же получается? Получается, что Вы отвергаете самое законное, первородное право автора — думать в романе не только за своих героев, но и за самого себя. Так?

Но тогда Вы отрицаете всю историю романа, отрицаете роман... как жанр!

Так как этого не может быть, — значит, Вы ошиблись.

Моя концепция — что центром романа является *его* цель (идея, замысел), стало быть, его автор — эта концепция, очевидно, верна. Герои же автора — производные от его идеи, от его цели, его замысла.

3. Я принадлежу не к тем писателям, для которых прототипы «играют основную роль при создании образов». Я принадлежу к тем «другим», для которых прототипы «носят характер служебный, вспомогательный».

О прототипах я Вам однажды уже писал. Возвращаю Вас также к первому «пункту» настоящих строк. И позвольте мне еще раз высказать опасение, что соблазн сблизить Андрея с его прототипом может привести Вас к самым неправомерным отождествлениям биографии героя с биографией автора, ибо Вы убедили себя во мнимой несомненности, что прототипом Андрея послужил автор.

Отсюда Ваша другая (потенциальная пока) ошибка, что будто бы установление, «какую роль играет прототип в романе «Города и годы» при создании... образов», «позволит... определить... принцип соотношения в романе «факта» и «вымысла», что, в свою очередь, даст возможность в какой-то степени разобраться в композиции (?) романа».

Теория «центра», равнозначного главному герою, привела Вас к признанию «второго героя» (равнозначного второму «центру») излишним в романе. Вы хотите приговорить автора в результате этой теории к беспразию — в смысле участия его в романе.

Теория роли прототипа приводит Вас к допущению, что от активности этой роли зависит «принцип» (?) соотношения в романе факта и вымысла, зависит даже... композиция романа.

По-моему, все это — предвзятая абстракция, то есть схематизм.

Я собирался ответить кратко, а пока только разобрался в первом из Ваших писем. Попробую разобраться в другом.

4. Момент биографический. Я пишу, что поехал в 1914 году в Германию «с целью усовершенствоваться в языке». Это не было вызвано моим каким-нибудь особым интересом к немецкой литературе. При переходе на последний курс в нашем институте требовалось знание одного языка достаточно совершенное. Я запустил занятия по языку. Последний срок сдачи экзамена была осень 1914 года. Я рассчитывал провести лето в Германии, научиться прилично и свободно говорить по-немецки. Обстоятельства дали мне случай весьма значительно усовершенствовать свои познания языка, так как вместо четырех месяцев я провел в Германии четыре с лишним года.

5. Я не могу считать себя знатоком немецкой литературы, и моя «эрудиция» в этой области Вами, видимо, преувеличивается.

«Целесообразно ли и нужно ли» «подать» материал «Городов и годов» «на широком фоне немецкой литературы об империалистической войне»? — спрашиваете Вы. Я думаю, здесь весьма важна мера. От того, насколько обширен будет привлекаемый иностранный материал, зависит удача или неудача этого раздела работы. Слишком далеко может увести рассмотрение 25 романов (или авторов), которые Вы предполагаете «сопоставить с «Городами и годами». Сама же по себе мысль отметить различие

использования одного и того же материала немцами и мной, по-моему, целесообразна.

Хочу Вам лишь сказать следующее. В период писания романа — 1922—1924 годы — я немцев читал мало, да и не было тогда у нас известно что-нибудь значительное в прозе из немецкой литературы. Волна немецкой прозы о фронте, о мировой «бойне» поднялась в связи с десятилетием со дня объявления войны, в 1924 году, и докатилась до нас позже. Арнольд Цвейг, Анна Зегерс появились после 1924 года, и, если не ошибаюсь, даже Бернгард Келлерман («9 ноября») стал известен значительно позже 1922 года. Ремарк — самый шумный из «антивоенных» романистов — появился после 1926 года, когда мой роман был уже известен за границей. Тоже и Леонгард Франк (которого я очень ценю за его маленький роман «Карл и Анна») и некоторые другие позднейшие авторы.

В моем еще не опубликованном послесловии к «Городам и годам» я говорю, что мой роман стоит в ряду произведений о «погибшем поколении», — говорю в том смысле, что тогда тема «погибшего поколения» захватила все страны, все литературы. Но волне пришедших к нам немецких антивоенных романов предшествовала полоса увлечения у нас немцами-драматургами, преимущественно пацифистского (впрочем, значит, тоже антивоенного) направления: Георг Кайзер, Эрнст Толлер, Газенклевер и пр. Они были — по литературному направлению — экспрессионистами. Их тональность чувствовалась или предчувствовалась у ранних экспрессионистов Пфемферта («Die Aktion»), которых я знал еще во время войны. Внутреннюю перекличку с этой тональностью драматургов я испытывал больше и раньше, чем с романистами.

Другими словами — мне кажется, что перебрасывать мост от меня к немцам-романистам двадцатых годов было бы необоснованно. Отрывки из «Городов» появились уже в 1922 году (в «России» критик И. Лежнева, который, к слову сказать, позднее обвиняя нас, тогдашних молодых писателей, в смертных грехах и всяческой путанице, путал в то время куда больше нас, вместе взятых!). Десятилетие с начала войны «Звезда» отметила моей «Главой о девятьсот четырнадцатом» — задолго до пришествия к нам зарубежных антивоенных прозаиков-немцев.

Так что если уж строить мост, то нельзя уйти от факта, что в советской литературе «Города и годы» были,

пожалуй, предтечей немецких антивоенных романов. Такое сопоставление, может быть, и нужно, не говоря о том, что в «Городах» действительно ведь автор заглянул в будущее Германии (хотя бы в сцене «тира» в «Главе о девятьсот четырнадцатом» или в эпизодах с «прототипом» фашиста — пур Мюлен-Шенау). Это действительно «позразному» с немцами использованный материал. Превознесенный Ремарк не успел меня чему-нибудь научить. Но общность материала, который взят мною и Ремарком, сыграла свою роль, и отдельные мотивы, прозвучавшие в его книге, казались мне простым повторением мотивов моего романа. Сравните сцену моего отдания чести ландштурмистом на улице маркграфу с аналогичной сценой в романе Ремарка. Да и еще кое-что — я уже сейчас позабыл¹.

Однако любопытно, что на фашистских кострах в Германии мои «Города» горели вместе с антивоенными романами немцев — того же Ремарка.

6. «Ваше творчество с 1919 по 1921 год так не похоже на Ваше творчество с 1921 по 1924 год!» — пишете Вы. Разве уж так не похоже? «Сад» писался в 1919—1920 годах. Неужели в нем нет ничего общего с «Тишиной» (1923)? А «Дядя Кисель» (1919), который целиком вошел

¹ Еще в 1929 году, читая Ремарка, я записывал (29 сент.): «Прочел Ремарка «Im Westen nichts neues» — лучшая книга о войне, написанная со дня объявления войны, то есть за пятнадцать лет. Никто, кроме нашего поколения, не способен понять этой книги до конца. Некоторые моменты чтения я чувствовал себя так же, как осенью 1918 года, когда после четырехлетнего плена пробирался через Германию на родину, с котомкой за спиной. Что нам оставалось в этом мире? А ведь я в тысячу раз «счастливее» солдат, которые вынесли войну на своих плечах...

Теперь снова готовятся к войне, слухи о ней растут, мир потерял память... Еще раз опустошение коснется человека и... опять, спустя пятнадцать, двадцать лет будет готовиться война.

Я отметил несколько мест у Ремарка, удивительно совпадающих с отдельными мотивами в моих «Городах». Особенно поразительно совпадение эпизодов с пением и «дисциплиной», диалогов о нации (стране) и «оскорблении». Во многом есть однородность стилистическая — ритмика, тональность (патетические — «о, жизнь, жизнь, жизнь», у меня — «о, люди, люди, люди!» etc.). Странно, это меня удовлетворяет, даже наполняет каким-то умплением: именно в этом ритме чувствовал я, именно эти мотивы заполняли меня, я уловил их верно, они были свойственны тому времени, были законом. В распознавании этого закона я не допустил ошибки. В военной части «Городов» фальши нет». — К. Ф.

в «Города» (1922—1924)? А сады Саньшина в «Городах» и тот же «Сад», написанный за четыре года до «Городов»? А рассказ «Счастье» в «Откликах» (1919) и мотивы, сопутствующие Мари Урбах в тех же «Городах», то есть тоже спустя четыре года? А маленькие рассказы в «Боевой правде» (не помню названий) и опять тот же роман, то есть 1919 и 1924? Я хорошо помню, что описание сцен под Барановичами (местечко не названо в «Городах»; это картина обмена пленных и бегства Киселя) и рассказ о возвращении пленных в «Боевой правде» написаны в одном ключе. Наконец, публицистика 1919—1921 годов и публицистика 1922—1924 годов (например, фельетоны под рубрикой «Брызги» в «Петроградской правде» и статьи в «Жизни искусства») — чем она особенно различается по миропониманию, по характеру воззрений, даже по темпераменту?

Стилистически за эти пять лет, разумеется, кое-что изменилось, и кое в чем — резко. Но это-то Вы мне в вину или в минус не поставите?

Впрочем, верно ли я Вас понял? Не в плюс ли Вы собираетесь мне поставить непохожесть названных Вами периодов? В таком случае — благодарю. Я ведь слишком хорошо помню всю неуклюжесть, весь провинциализм «Счастья» и никогда не забуду тот труд, который положил по дороге от этого (слава богу, неизвестного критике) рассказа к первому своему роману.

Кажется, все. Расписался и, возможно, спорил с Вами невпопад, потому что мог не вполне точно понять Ваши вопросы. Извините, если это и правда так.

Будьте здоровы. В каком положении Ваша работа? Много ли сделано и сколько остается?

ПО ПОВОДУ ДИЛОГИИ

Дилогия, состоящая из романов «Первые радости» и «Необыкновенное лето», была задумана мною пятнадцать лет назад. Конечно, тогда произведение рисовалось мне совсем иным, нежели узнали его теперь читатели.

Зимой 1936 года я приехал в Минск — совершенно незнакомый мне город.

В морозные, необычайно солнечные дни я увидел оживленные площади, белоснежные скверы с расчищенными дорожками и как бы два города в одном: кварталы новых громадных зданий перемежались с деревянными домиками старинных улиц. Контраст был удивительный, но свет, чистота воздуха, блеск снега объединяли противоречия, превращая город в своеобразное создание искусства.

Тогда, на этих улицах, я очень сильно ощутил, как наша новая действительность проникает в старую ткань прошлого. Проникновение совершается бурно, но не стихийно. Ткань разрывается там, где должна быть разорвана и заменена живыми клетками. В организованной этой смене отживающих частей новыми заложены и мысль строителя, и чувство художника.

Я сделал тогда первые записки к будущему большому роману, который представлялся мне романом об искусстве, скорее всего — о театральном искусстве,

вероятно — о женщине-актрисе, о ее развитии с детских лет до славы и признания.

Ее родина, ее страна, ее искусство меняются, а с ними меняется она сама. Ее город сверкает чистотой света и снегов.

Впоследствии я не переставал возвращаться к этому замыслу. Героиня то уступала место новым предполагаемым героям, то двигалась вперед, сотни обстоятельств ее жизни вводили меня в разные стороны, записки мои умножились, папка, в которой они хранились, была названа мною «Шествием актеров».

Но пришла война. Роман был отодвинут. Неслыханные события пересмотрены сознанием, обогащенным великим историческим опытом.

Когда в начале 1943 года я снова взял в руки и перечитал свои записки, я увидел весь роман иными глазами. Все как бы стало с головы на ноги. Первоначальная тема искусства показалось мне лишь одним из мотивов. На первый план выступило нечто более значительное. Это была тема истории.

С тех пор я на протяжении шести лет работал над дилогией. Не раз менялась самая конструкция вещи. Я, например, считал, что новый замысел может быть выражен только в форме трилогии. Потом я отказался от этой мысли, чтобы снова и не раз к ней вернуться. Но не это существенно.

Тема истории, выдвинувшись как главная, расставила по новым местам героев, перераспределила их вес и показала, кому быть в центре. Она поставила впереди других героев людей, содержанием жизни которых было будущее нашей страны, была борьба за революцию. «Шествие актеров» как название отпало вместе с двумя десятками других названий, приходившими на ум.

Этих инженеров будущего мне хотелось дать в развитии, росте. Поэтому я остановился на двух романах. Первый должен был показать прошлое России, второй — выход ее на гребень борьбы за народное счастье.

Роман «Первые радости» рисует картины провинциальной жизни в 1910 году, то есть в пору глухой реакции, когда царская власть, казалось, могла торжествовать «победу» над революцией. Небольшой эпизод обнаружения подпольной типографии у железнодорожного слесаря Петра Рагозина дает возможность рассказать, как в деле

запутываются самые разные люди, в образах которых я вижу старую Россию. Здесь верные слуги царской короны — прокурор палаты, судейские чиновники, жандармский подполковник. Здесь русская интеллигенция: известный драматург и его друг — актер. Здесь преуспевающий модернизованный купчик и рядом с ним богобоязненный мещанский домовладыка, школьная учительница и ее сын — герой романа юноша Извеков на первых его, еще ученических шагах революционной деятельности. Здесь семья опустившегося до ночлежки контролера пассажирских поездов. Его дочери, девятилетней Аночке, отведена большая роль в обоих романах. Это, пожалуй, и есть та самая героиня, которая рисовалась моему воображению, когда я смотрел на белоснежный Минск.

В условиях косного быта гибнут мечты и надежды любимой девушки Извекова — Лизы. Он сам идет в ссылку. Сцена допроса его в тюрьме посвящена непоколебимой вере молодой, революционной России в свое освобождение. Рагозин скрывается от суда в подполье.

Историческая правда, которой я стремился во всем следовать, заставила меня уделить в «Первых радостях» относительно небольшое место героям революции. Господствовал царизм. Большевики должны были беречь и напрягать все свои силы, чтобы глубоко в подполье выковырять будущую победу.

Второй роман — «Необыкновенное лето» — рисует уже иное соотношение общественных сил. На передний план выходят большевики — Извеков и Рагозин.

Этот роман показывает 1919 год, решающий перелом в судьбе России, кризис гражданской войны, преодоленный героической Красной Армией и народом в пользу революции.

Персонажи первого романа появляются во втором. Прошло девять лет, совершился великий акт истории — царской России не стало. Я хотел рассказать о каждой судьбе, о каждом характере романа то главное, что изменило эти судьбы, эти человеческие характеры на острейшем рубеже между прошлым и настоящим.

Герои романа поменялись местами. Те, кого судил царский суд, теперь сами судят врагов новой жизни. Прячутся от народного возмездия судейские чиновники, разбегаются по укромным углам жандармы, селятся утаить остатки своих богатств купцы, покорствуют собы-

тиям обыватели. Одни сознательно, другие страха ради переходят на сторону красных. Одни радуются успеху революции, другие трепещут перед ним. И над всем этим смятением уверенно, убежденно, властно и все громче раздается шаг победителей — вооруженных рабочих и крестьян Советской России с их авангардом — большевиками.

Ту главную тему романа, которую мне хотелось разрешить, — тему истории, — разделяют между собою прежде всего центральные герои. Она выражена в их судьбах. Начинаящую большую жизнь Аночка несет тему так же, как любимый ею Извеков, как заплутавшийся в своих размышлениях драматург Пастухов, или погибающий бывший царский офицер Дибич, или старый большевик Рагозин.

Сейчас, когда романы окончены и я вспоминаю, как их писал, я вижу, что первоначальный замысел не умер, а, претерпев огромные изменения, остался жить в особом мотиве, в особой судьбе, тесно связанной с главным героем. Это судьба девочки, которая становится актрисой. Это мотив искусства. Мотив чистого, солнечного, снежного города, в котором новая действительность бурно проникает в ткань прошлого, уничтожая ее.

О МАСТЕРСТВЕ

1

Разговор о мастерстве писателя следует начинать с языка.

Язык всегда останется основным материалом произведения. Художественная литература — это искусство слова. Даже столь важное начало литературной формы, как композиция, отступает перед решающим значением языка писателя.

Мы знаем хорошие произведения литературы с не совершенной или даже плохой композицией. Но хорошего произведения с плохим языком быть не может. Из негодного леса нельзя выстроить хорошего дома, хотя хороший дом не всегда бывает удобным: это зависит от плана, а не от добротности леса. Однако что толку в удобном плане, если жилые стены не держат тепла?

Ученик идет учиться к мастеру. Мастер учит, как избегать ошибок, которые когда-то сам делал, а потом выучился их не делать. У него были тоже учителя, и к тому, чему он научился у них, он добавил свой опыт.

Ученику надо не только усвоить знания учителя, но непременно вдобавок к ним приобрести свой личный опыт. Тогда мастерство будет совершенствоваться, возвышаться.

Наука остановилась бы, если бы ученые усноковились на том, что они получили в наследство от предшествен-

ников. Открытия рождаются там, где кончается знание учителя и начинается новое знание ученика. Вспомните Ленина: «Хранить наследство — вовсе не значит еще ограничиваться наследством».

Так же обстоит и с искусством. Взять от мастера его мастерство еще не значит сделаться мастером. Надо усвоить прошлое, чтобы смелее идти к будущему. Но прошлое надо знать основательно, чтобы в будущем не тратить усилий на открытия, которые уже сделаны.

Молодой писатель поднимет искусство литературы тогда, когда добавит к нему свои новые достижения мастерства.

А для писателя никакие достижения немислимы без постоянной, я сказал бы — без пожизненной работы над словом.

2

Я убежден, что молодому писателю очень полезна работа в газете. Это — школа, заменить которую в литературе нечем.

Что дает школа газеты? Она вырабатывает самые дорогие качества, необходимые в художественной прозе: краткую форму, точность выражения, ясность мысли.

Недостаток многих наших романов последнего времени — расплывчатость, многословие, то, что Лев Толстой называл «жиром» в отличие от «мускулов».

Газета развивает у прозаика мускулы. Она не позволяет прозе растекаться, ползти. Если газета печатает безмускульную прозу, то это вина газеты. По своей природе газета требует от литератора, так сказать, спортивной формы.

Многословие — враг газеты, потому что лишние слова занимают лишнее место и потому что они затуманивают мысль, а газета должна выступать только с ясными мыслями.

Точность слова является не только требованием стиля, требованием здорового вкуса, но прежде всего — требованием смысла. Где слишком много слов, где они вялы, там дрябла мысль. Путаница не поддается изъяснению простым, точным словом. Когда у прозаика исчерпано содержание, возникают длинноты.

Первый великий учитель русской литературы Михайло Ломоносов сказал: «Смутно пишут о том, что смутно себе представляют». Это было истиной в XVIII веке, остается истиной в XX и останется ею навсегда.

Наш современник, большой советский писатель Алексей Толстой в пору своей полной зрелости заявил: «Язык — орудие мышления. Обращаться с языком кое-как — значит мыслить кое-как».

Газета — школа наблюдения жизни. Писатель, работающий для газеты, нуждается в прочных, но подвижных связях с действительностью. Рассказ о чем-нибудь, а больше — ни о чем, газета не напечатает. Ее страница — это наш день. Но она вовсе не ждет от писателя репортажа о событиях дня. Это сделает репортер.

Писатель должен в коротких чертах, в отчетливом действии и проникновенно вскрыть внутреннюю жизнь современного героя.

Горький прошел и в полную меру узнал трудности профессиональной работы газетчика, но художественные рассказы Горького написаны тоже для газеты, и он отмечал, что работа для нее многому его научила. Наш удивительный мастер рассказа Чехов годами печатал свои произведения в газетах. Он оказался непревзойденным в области короткой формы и как новеллист нашел признание во всем мире.

Молодой писатель, на мой взгляд, должен начинать свой путь с работы над короткой формой. Нельзя на первых шагах ставить себе задачу создания большого романа, цикла романов, эпопеи в несколько томов.

Я понимаю, молодой писатель может сочинить и роман и эпопею: у него много сил, много желания рассказать как можно больше, если не сразу все, что он знает; у него много темперамента и много времени. Но размах большой эпической формы, ее обилие героев и обилие слов, ее простор, ее бесчисленные разновидности традиции, которые перекрещиваются и создают впечатление, будто автор волен делать что вздумается, — все это недостаточно строго воспитывает в молодом писателе требовательность к работе над формой произведения.

Слишком часто о так называемых «больших полотнах» молодых писателей можно сказать: полотно-то большое, а вот что мы видим на этом полотне? Отсутствует стройная композиция, помогающая уяснить решение темы.

Слабы связи между героями. Нет единого источника света, а ко всякому персонажу, точно на киносъемке, приставлен свой юпитер. Сюжет не зависит от характеров действующих лиц, а фабула — от обстоятельств действия. Большое полотно не стало большой картиной.

Практику мастерства лучше всего начинать с рассказа. Тут все наглядно — соразмерность частей, органичное родство характеров и сюжета, назначение каждого эпизода для службы общему замыслу, каждой детали — целому. И тут действительно строгое воспитание чувства слова: в рассказе не разболтаешься, слова в нем надо отбирать и отбирать.

Конечно, школа рассказа не перед каждым молодым писателем непременно откроет дорогу романиста. Но я уверен: каждый романист будет тем сильнее, чем настойчивее он учился мастерству короткой формы. Взявшись сразу за роман, он не добьется той требовательности к себе, которой научит его практика рассказа.

Следуя выражению Льва Толстого, я бы сказал, что научиться сбивать «жир» и приобретать «мускулы» в художественной прозе гораздо легче на опыте рассказчика, чем романиста.

Почему рассказы Чехова и Горького, напечатанные в газетах, вошли в классическое наследие русской литературы, а не затерялись в массе однодневок?

Рассказы эти отразили собой жизнь русского общества, были обобщенными картинами тех или других классовых отношений на рубеже века. Несомненно так.

Но также несомненно, что эти рассказы были написаны в полную силу огромных талантов. Чехов и Горький не снижали требований к своему искусству, печатая рассказы в газете. Они не упрощали своего языка, не изменяли стиля, не останавливались на нетипичных характерах, не довольствовались шаблонными сюжетами. Они оставались верны правде действительности и правде искусства.

Мастер всегда должен быть мастером. Нельзя писать для ежемесячного журнала хорошо, а для еженедельного похуже. Нельзя вкладывать в роман весь талант, в очерк — немного таланта, а в статью для газеты не вкладывать ничего.

Учиться мастерству писателя надо не в одном каком-нибудь жанре, а во всяком. Как только ты взял в руку перо, ты уже в ответе за все свое искусство. Если ты ре-

месленник в газетном очерке, в статье, в рецензии, в письме к товарищу, ты никогда не станешь мастером в рассказе и в романе.

Писатель должен раз и на всю жизнь запретить себе писать кое-как.

Это — что с грамотой. Ведь вы не пишете заявление в Союз писателей без грамматических ошибок, а заявления в ЖАКТ с ошибками. В школе снижают балл за безграмотность в письменной работе по физике совершенно так же, как за безграмотность в сочинении по литературе. И справедливо, иначе школьник не выучится грамоте.

Почему же в искусстве множество молодых литераторов пренебрегает, например, языком, выступая в газете? Когда же учиться мастерству! Только тогда, когда сядешь за эпопею?

На этом элементарном требовании к писателю должна быть построена его позиция в работе для газеты.

Нет «низких жанров», но существует низкое отношение к жанрам. Оно возникает по вине тех литераторов, которые считают ниже своего достоинства всегда трудиться с одинаковой страстью, с одинаковым напряжением.

Надо писать для газеты во всю силу своих способностей, по призванию литератора.

3

Нередко говорится о порче языка газетой, о плохом и даже «разрушающем» влиянии газеты на писателя.

Почему, однако, писатель должен повторять слабости и недостатки газетной речи, газетной формы? Кем это предписано? Я понимаю, что подавляющее большинство репортеров разумеет свою профессионализацию как навывк размножать общепринятые репортажем шаблоны. Но я говорю о пользе газетной работы вовсе не ради побуждения писателя к тому, чтобы он учился шаблонам.

Развивать свою индивидуальность художника, особенно в области слова, — значит избегать в языке коверкания и ошибок, допускаемых газетой, и, стало быть, поднимать общий уровень газетной речи.

Писатель повторяет ошибки газетного языка и говорит: ах, на меня разлагающе влияет работа в газете! Но надо писать так, чтобы твой язык влиял на газету, а не

так, чтобы газетчик мог оправдаться: чем, мол, язык мой плох, когда он освящен художественной литературой?

А у нас нередко пишут таким языком, что не знаешь, где кончается репортаж, где начинается повесть.

Газета не всегда может пользоваться живой, образной речью. Термины канцелярий, ведомств переходят в газету, воспроизводятся ею, становятся ее языком.

Интересно, например, как постепенно газета подчинилась неправильному употреблению множественного числа в тех случаях, когда это противно русскому языку.

Пишут: «Подсудимым предоставлены последние слова». Но какой суд допустит, чтобы перед его лицом подсудимые выражались «последними словами»? Им дано право последнего слова, и только.

Пишут: «В приказе объявлены благодарности». Но «благодарности» и «благодарность» — разные вещи. Мы говорим, что угодливый подчиненный «рассыпался в благодарностях» перед начальником. И мы говорим, что десяти сотрудникам начальник «объявил в приказе благодарность».

Возможно, газета считает своей обязанностью по отношению к ведомственному языку писать так: «Завод обладает малыми производственными площадями». Но подобной обязанности нет у писателя. И если он повторяет за газетой: «Колхоз добился увеличения посевных площадей», то это означает, что ему безразлично, как звучит его слово.

Можно указать на примеры языковых искажений, родившихся не где-нибудь в канцелярских недрах, а в самих редакциях газет. «Культура и жизнь» опубликовала обзор работы одного периодического издания. В обзоре слово «материал» утратило присущее ему собирательное значение и стало подобием понятия «вещь». Вот как выражается газета: «...Напечатано около 430 материалов собственных корреспондентов и ТАССа». Неужели и автор обзора, и редакция всерьез считают, что будет правильно сказать: один материал отклонили, пять материалов приняли? Увы, газеты почти узаконили это уродливое выражение.

Бытование языковых ошибок в печати покоится на обоюдном отпущении грехов: писатель смотрит сквозь пальцы на ошибки газеты, она — на ошибки писателя,

Недавно в одной из моих статей, опубликованных журналом «Новое время», слово «заглотить» редакция заменила словом «сглотнуть». Удав, по ее мнению, не заглатывает добычу, а «сглатывает» ее. Просматривая уже напечатанную статью, я обнаружил эту «поправку», посердился и махнул рукой. Верно ли я поступил? Думаю — нет, потому что редактор уверится, будто весьма дурное областное слово «сглотнуть» вполне литературно и будто своей правкой он оказал благодеяние и писателю и читателям.

В «Литературной газете» была напечатана статья Александра Чаковского, где я встретил следующую фразу: «Мост, соединяющий две половины города, разделенные рекой...» Верно ли поступила «Литературная газета», не исправив выражения «две половины»? Думаю — нет. Разумеется, Чаковский не станет после этого писать — «три половины», но газета поддержала его, так что «две половины», кой грех, перейдут и в книги писателя.

Наша требовательность к слову должна быть очень большой, и нельзя прощать себе ошибок, кивая на слаботи газетного языка.

4

В нашей критике последнее время все чаще отмечается засоренность художественных произведений областными словами и оборотами. Требования от писателя чистоты русского языка справедливы. Здесь только надо избегать педантизма.

Я вспоминаю один из самых первых разговоров со мной Алексея Максимовича Горького, тридцать лет тому назад. Перед ним лежали только что прочитанные рассказы молодых писателей, и, перебирая рукописи, он раскрыл одну, спросил: «Зачем писать непонятным языком? Что такое «скляный»? Или — «ширкунок»? То ли это инструмент, то ли птица. Не язык, а звукоподражание. Перевести это, к примеру, на иностранный язык невозможно. Никакому переводчику не под силу...»

Хорошо известна записка Ленина «Об очистке русского языка», где он восстает против употребления иностранных слов без надобности. Но ведь иные областные

речения для слуха русского читателя звучат не менее странно, чем чужеземные слова, и столь же непонятны. Горький в статьях о языке ясно высказал свое отношение к непонятным областным словам, и его взгляды разделяет вся советская литература.

Критикуя излишества в употреблении местных слов, нельзя, конечно, вдаваться в крайность, требовать от художника какой-то стерильности литературного языка.

В сущности, слово первоначально обязано своим образованием всегда определенной какой-нибудь местности, определенному краю исторически слагавшейся родины нашей речи. И в период уже богато развитого литературного языка, скажем, в XIX веке, после Пушкина, общерусский словарь обильно пополнялся областным материалом. Удачно произведенное где-нибудь в глубине России, меткое слово распространялось, завоевывало всеобщее признание, становилось общеупотребительным, теряло свою местную приметку.

Замечателен такой пример.

Тургенев сто лет назад в «Бежином луге» счел необходимым взять в кавычки глагол «шуршать» и, кроме того, сделать к нему пояснительное добавление: «как говорится у нас», то есть в наших местах, в Орловской губернии. «Камыши точно, раздвигаясь, «шуршали», как говорится у нас».

Значит, в первой половине XIX века в русском литературном языке еще не было общепринятым выражение: «камыши шуршат». Но ведь впоследствии и до наших дней никому из поэтов, писателей и вообще никому не приходило в голову брать в кавычки слово «шуршать», относить его к речениям местным, областным.

Его употребляет решительно каждый русский. Показательно уже то, что, давая фразеологический пример употребления слова «шуршать», «Толковый словарь» Ушакова ссылается на Фадеева: «Слышно было, как шуршат за печкой тараканы».

Истоками фадеевского литературного языка был живой русский язык дальневосточников. Но раз слово «шуршать» употребляется на пространстве от Орловской области до Дальнего Востока (а оно бытует и от Мурманска до Астрахани) и если оно живет в русской литературе целый век, от Тургенева до Фадеева, то, значит, оно

утратило местный колорит, каким еще обладало во времена молодости Тургенева.

У слова, имеющего хождение в ограниченном крае страны, будет достаточное основание приобрести всеобщность, перестав быть только местным, если понятие, им обозначаемое, не располагает в языке более метким и определительным словом, если оно широко доступно для понимания и не противно слуху.

Бороться с «областничеством» в литературе означает требование к писателю не засорять языка излишними дикийными словами, ради чего бы это ни делалось. Но это требование не исключает употребления областного слова, когда его трудно или нельзя заменить известным, общепринятым словом, когда оно метко и служит обогащению языка.

По-моему, у писателя нет надобности в авторской речи заменять, например, общерусское слово «сосед» нижеволжским, юго-восточным словом «шабер». Но некогда областное слово «бурлак» давно приобрело гражданство в повсеместной живой речи и в литературе, и ему нет никакой замены.

Значит, пополнение словаря писателя областными выражениями может вполне себя оправдать, когда отбор слов из местных запасов для общенациональной русской литературы одновременно необходим и удачен.

5

Для чего надо приобрести высокую литературную технику?

Не для того ли, чтобы лучше задрапировать ею немощь мысли, бедность познаний? Разумеется, нет.

Богатство мысли и познаний для наилучшего выражения своего нуждается в богатстве формы, то есть в мастерстве.

Мастерство — это искусство передать правду жизни. Нельзя думать, что если писатель обладает высокой техникой, то описанное им ложное положение станет правдивым. Ложь остается ложью и у мастера и у подмастерья.

Там, где мастерство не служит большому содержанию, оно — обман. Это и называется формализмом — оболочка,

не содержащая серьезного внутреннего смысла, техника во имя техники.

Высокое мастерство дает возможность более проникновенно и многосторонне изобразить душевную жизнь героя. Правда и красота слова, стройность всех элементов, составляющих форму, сильно и глубоко воздействуют на воображение и душу читателя. Но одна ловкость слова, одна его внешняя виртуозность оставляет душу мертвой.

Алексей Толстой в речи на Всесоюзном съезде писателей назвал болезнь, пережитую писателями времен декаданса, «шаманским отношением к слову». Это очень верно.

Известная часть старшего поколения советских писателей, и я в их числе, на первых порах более или менее испытали на себе влияние декаданса, который доживал свои дни уже после Октябрьской революции.

Понять мысль Толстого о шаманском отношении к слову нетрудно на примере Андрея Белого. Он отдавался языку именно как шаман, отдающийся самовозбуждению. Язык был для него первоначальным феноменом, живущим как бы физиологически. Это — стихия глоссы, и Белый сам называл свои писания глоссолоалиями¹. Волна фразы тащила за собой мысли Белого, которые становились тем туманнее, чем изощреннее, капризнее было слово.

Так звуки слова — Дар Валдая
Балды, над партою болтая,
Переболтают в дарвалдай.

Таков стих Белого в поэме «Первое свидание».

Дарвалдай помешал ему сколько-нибудь прояснить свое путаное, обветшалое, мистическое мировоззрение, и он остался в нашей письменности старым шаманом.

Слово-самоцель, в конце концов, бессмысленно, как бессмысленно всякое орудие, если оно не производит пользы.

Цель, ради которой мы совершаем работу, руководит применением орудия. Мысль ведет за собой слово, дабы оно выразило ее и передало людям.

Подлинное мастерство не затуманивает сущность мысли, а проявляет ее, как химический реактив — светочувствительную пластинку.

¹ Глоссолоалия — произнесение в состоянии экстаза слов, лишенных смысла.

Отсюда возникает для мастера рабочий, технический способ проверки ценности произведения. Если ты видишь ошибки формы, ищи ошибки содержания. Твой вкус художника противится принять изображение смерти в романе, значит, и смерти не было, то есть автор не познал ее, не переживал как художник.

Ты не веришь в закат солнца на картине, значит, и заката нет.

Этим я хочу сказать, что познание правды действительности толкает художника к поискам правды изображения и обуславливает гармонию между ними. И мастер способен остро проверить на этой гармонии ценность произведения. В такой проверке участвует не только талант, но еще больше таланта — культура, знания, опыт. А эти качества приобретаются непрерывным трудом.

Не надо забывать основного: мастер — это не титул и не звание. Сделавшись мастером литературы, писатель не прекращает работу над мастерством. Мастерство не имеет границ.

В статье «Шекспир как драматург» Вольфганг Гете говорит: «Не все, что делает превосходный мастер, сделано превосходно».

Несомненно, даже у великих мастеров существуют ошибки. Но эти мастера стали великими потому, что они всю жизнь боролись со своими ошибками.

Приобретение мастерства — труд, конечно, не легкий. Чехов в одном из писем сказал: «Чем лучше вещь, тем резче бросаются в глаза ее недостатки и тем труднее их исправить». Опыт больших писателей показал, что мастеру со временем становится не легче работать, а все труднее.

Но этот труд — не только мука, он — наслаждение, он — настоящая радость.

Важно сделать свой труд привычным, сделать его потребностью. Удовлетворение потребности в работе уже само по себе вознаграждает те «муки слова», о которых так много говорится и которые действительно хорошо знакомы писателю.

Мне довелось несколько лет руководить семинаром по прозе в Литературном институте имени Горького. Я следил продолжительно за работой многих студентов, будущих литераторов, в большинстве способных молодых людей. Я заметил, что — как правило — лучших успехов достигали те, кто писал трудно, а не те, кто писал легко.

Объясняю я это просто: кто стремится преодолеть трудности, свойственные писательскому делу, тому, естественно, труднее, чем тому, кто старается их обойти. В конце концов у трудно пишущих вырабатывается несравненно более повышенная требовательность к себе, чем у пишущих легко. Постепенно складывается два типа писателей — глубоких и поверхностных.

Вот почему необходимо уже с самых первых шагов молодого писателя требовать от него гораздо больше труда качественного, чем количественного.

Лучше меньше, но лучше, — этому совету не все охотно следуют. Но принимающие его скоро убеждаются на своем личном опыте, что он верен.

Чрезвычайно радует меня, что серьезно и упорно работавшие на семинаре недавние студенты теперь уже активно и успешно выступают в рядах наших новых, молодых советских писателей. Николай Евдокимов, Борис Бедный, Юрий Трифонов, Елизар Мальцев и другие авторы повестей, романов, очерков получили литературный стаж в послевоенные годы.

Они успели приобрести первый жизненный опыт в героические годы Великой Отечественной войны, закончить образование, начать печататься в журналах, заслужить читательское признание. Перед ними наша родина открывает просторное, далекое, светлое будущее. Это много.

И вот именно в момент их отрадного успеха мы, писатели, должны сказать нашим новым товарищам, что даже высшая народная оценка их творчества не является апогеем их достижений.

Юрий Трифонов написал своих «Студентов» хорошо, но мог бы написать лучше. Он умеет отлично работать, с упрямством и воодушевлением. Ему известно чувство неудовлетворенности. На студенческой скамье он писал хорошие рассказы, но каждым рассказом был недоволен. Он не скушится на работу. Теперь его задача — развер-

нуть и крепче воспитать в себе уважение и любовь к труду. Сейчас с него больше спросится, и он обязан повышать мастерство.

Елизар Мальцев напечатал уже два романа. Первый из них был начат в Литературном институте. Второй — «От всего сердца» — получил большую популярность, заслужив ее как своевременностью темы, так и живостью некоторых характеров колхозной действительности. Но отдельные места второго романа написаны не в полную силу Мальцева, слабее, чем первый его роман, и слабее некоторых рассказов, которые читались еще на семинаре. Мальцев тоже писал хорошие рассказы, умеет достичь сжатой выразительности, построить верно сюжет. Но он слишком увлекается живописностью слова, не очень строго отбирает его, любит блеснуть словом. Романы его неровны, страдают длиннотами, и вместо живописи он нередко дает раскраску. И ему надо теперь не облегчать себе работу, но собрать все свои лучшие способности и качества в кулак и заставить их служить развитию, подъему дарования.

Речь идет, конечно, не о работе только над технологией письма, но о работе всесторонней и прежде всего — об изучении жизни.

Студент Литературного института прислал мне на днях письмо со строительства Волго-Донского канала, куда его направил журнал «Смена». Он пишет:

«...в прошлом я, кажется, допустил ошибку, обычную для пишущих: не зная жизни вообще, мы полагаем, что не знаем какого-то участка жизни — колхоза, стройки; не зная людей вообще, мы полагаем, что не знаем только каких-то определенных людей: колхозников, строителей. Считая так, мы, вместо того чтобы думать о людях, которые нас везде окружают, о жизни, от которой никуда не уйдешь, задаемся целью изучить колхоз или стройку и едем туда, едем по большей части для того, чтобы освободиться от дум о жизни, считая, что тем, что мы ездим и видим, можно заменить думание.

Стремлюсь исправить эту свою ошибку. Только беда: от лени или от безделья у меня бывают иногда провалы, когда я забываю об этом своем правиле и начинаю смотреть, смотреть во все глаза, восхищаясь и не думая».

Письмо это показательно для горячего, пытливого ума. В нем — и правда и заблуждение.

Заблуждение в том, что думанием о жизни можно будто бы заменить познание ее. Это, конечно, не так. Верное, плодотворное думание есть лишь результат познания жизни. Понять жизнь невозможно, если ее не изучаешь.

Правда письма в том, что нельзя изучить жизнь по ее отдельным участкам, по кусочкам, и только. Наблюдать жизнь и думать о ней — значит уметь видеть частное, никогда не упуская из вида общее и отделяя случайное от закономерного.

И другая правда письма: ведь действительно, находясь на такой стройке, как Волго-Дон, невозможно иногда не позабыть о задачах обобщения сложного, величественного процесса нашей жизни и не увлечься до восторга простым героем труда, который, отдаваясь самозабвенно своему делу, и в мыслях не имеет, что совершает геройство!

Мне кажется, этот нынешний студент и завтрашний молодой советский писатель находится на верном пути: он познает жизнь, жадно наблюдает ее и понимает, что в этом — главное условие овладения мастерством писателя.

Надо пожелать и другим молодым писателям такого страстного и одновременно верного отношения к своей высокой работе.

СЫЗРАНСКИЙ ЭПИЗОД

По возвращении осенью 1918 года из германского плена в Москву я поступил на службу в Народный комиссариат просвещения. В конце января 1919 года встретился на работе с приехавшим в командировку из Сызрани Борисом Дмитриевичем Аркатовским, служившим в уездном отделе народного образования в должности заведующего магазином «Друг детей». Магазин занимался снабжением школ наглядными пособиями, школьников — всем необходимым для ученья и организован был самим Аркатовским. Магазин пользовался в городе большой популярностью.

Аркатовский прежде был журналистом, во время войны сотрудничал в сызранских газетах, писал фельетоны, статьи, вел городскую хронику. По образованию семинарист, он, перед тем как стать газетчиком, был сельским попом в Сызранском уезде, но — человек своенравный да вдобавок настоящий безбожник — поспорил с благочинным, расстригся. Писал он, видно, бойко, умело, его фельетоны «поднимали розницу» газет, в городе он был личностью заметной, отличался удивительной предприимчивостью, веселым нравом, острым глазом и языком.

Я поддержал в Наркомпросе его хлопоты о сызранских школах, и он благодаря общительности своей скоро расположил меня к себе — мы начали встречаться.

Чуть ли не первый разговор с ним коснулся журналистики: я мечтал о литературной работе, и его это тотчас подкупило.

— Чего же лучше? — сказал он обрадованно. — У нас есть не занятая работой типография, хорошая бумага, запас красок любого цвета! Организуем журнал, печатайтесь на здоровье! Едем в Сызрань! Журнальчик сделаем не хуже петербургского «Пробуждения»...

— И вы будете редактором?

— Зачем? Вы сами будете редактором, и писателем, и кем хотите! Отдел народного образования пойдет на это с великой охотой. Заведующий отделом — мой друг, чудесный парень!

В словах этого жизнерадостного человека я не чувствовал ни тени покровительства к себе, ни бравады, — ему просто было приятно затащить в Сызрань лишнего работника.

Два обстоятельства вызвали мое быстрое решение. Я мучительно хотел стать литератором. Робость, неумение сколько-нибудь приблизиться к литературным или газетным кругам мешали мне. Удачи в 1913—1914 годах, когда в «Новом сатириконе» появились мои «мелочи», были слишком ничтожны, но в бытность гражданским пленным я довольно много писал, накопил кое-какой опыт, и жажда печататься не давала мне покоя. Кроме того, тогдашняя полуголодная московская жизнь была мне не под силу после перенесенной долгой голодовки в Германии, а в то время на Волге можно еще было поесть досыта пшенной каши.

Так в середине февраля я очутился в Сызрани.

Поразительнее всего, что и правда там меня словно только и ожидали типография, бумага, краски.

Заведующим уездным отделом народного образования был совсем молодой человек — Алексей Колосов, впоследствии (и до настоящих дней) сотрудник «Правды», очеркист, автор колхозных рассказов. Он в первый же день знакомства со мной решил доверить мне организацию и редактирование журнала. Насколько помню, учрежден был «издательский подотдел» в отделе народного образования, с заведующим подотделом и делопроизводителем, и первому поручалось редактирование журнала, второй должен был вести техническую работу редакции.

В городе расклеили афиши о выходе в ближайшее время двухнедельного «литературно-художественного и общественно-политического журнала» и о приеме на него подписки.

Журнал был назван «Отклики». Основным принципом издания мы установили привлечение к сотрудничеству местных «сил» из числа, главным образом, крестьянских и городских пролетарских «начинающих писателей и поэтов». О том, есть ли они, мы как-то не задумывались, нам казалось, что во время революции писатели и поэты должны водиться повсюду. Если же нет, то мы обязаны их сделать, для этого и нужен журнал.

Первый номер вышел уже в марте. Он дался мне с великим трудом. Но тогда я не знал, что значит трудно или легко выпустить номер журнала: это был просто труд, которого я никогда в жизни не делал. Я его преодолел и тем был счастлив.

Особенность издания состояла в отсутствии постоянных сотрудников. Для первого номера я дал начало рассказа, который не успел закончить (он шел «продолжениями» в трех номерах), Аркатовский написал фельетон в форме сказки, Колосов — статью в декламационном стиле. Была статья о Парижской коммуне, заметка об умершем Свердлове, была «хроника» и даже «Почтовый ящик». Были, конечно, стихи.

Самым профессиональным из этого материала была сказка Аркатовского. Но странным образом энергия Аркатовского сочеталась в нем с ленью. Он больше так ничего и не дал для журнала. Я теперь думаю, что эту сказку он отыскал в своих прежних рукописях газетчика. Тогда он сказал мне, что считает свою миссию законченной: журнал основан, редактор встал на ноги, и его дело — вести свое детище дальше. В действительности Аркатовский поступил со мной как с человеком, которого учат плавать: втащил меня в воду и бросил — я должен был барахтаться, чтобы не пойти ко дну.

Я постарался наладить связи за пределами Сызранского уезда, хотя не переставал призывать и сызранцев к сотрудничеству в их «собственном» журнале. Живее всех отзывались стихотворцы, именовавшие себя по старинке писателями-самоучками или писателями из народа. Это были люди, годами влюбленные в письменность, в большинстве причастные к тому литературному толку,

который шел от Суриковского кружка. Практически связи с ними дали для журнала очень немного, кроме, пожалуй, довольно обширной переписки. Так установилось общение «Откликов» с Власовым-Окским (литературное общество имени Дрожжина в Твери), с Заволокиным (Петроград), Назаровым (Суздаль), Ильиным-Нилли (Симбирск), Егором Нечаевым (Москва) и другими. Был небольшой обмен с Поволжским пролеткультом, в частности с Афиногеновым-Степным (Самара).

Из недр Сызранского уезда пришли в журнал с первыми либо ранними стихами Кузьма Горбунов, впоследствии московский прозаик, поэт Павел Дружинин (живший, впрочем, где-то по соседству, в Пензенской губернии), стихотворение которого получило премию на первомайском конкурсе «Откликов».

Первомайскому (если не ошибаюсь) номеру суждено было стать своего рода переломным в короткой истории журнала. Он хорошо «разошелся» — его продавали на демонстрации, он понравился читателям, и я единственный раз пожалел, что отпечатали номер в недостаточном количестве.

Надо сказать, что же представляло собой в реальности это эфемерное издание. Тираж его никогда, кажется, не превышал... трехсот экземпляров! Подписчиков оно насчитывало едва ли больше полусотни, каждый новый абонент был праздником редакции. Но я помню, как мы гордились, что вся подписка поступала из деревни! Нельзя ведь забывать, какое было время, когда Колчак приближался к Волге и в соседнем Ставрополе, да и в самом Сызранском уезде вспыхивали кулацкие мятежи, восставали «чапаны». Понятно, что мы дорожили всякой живой нитью из глухой деревни в город.

Летом номера «Откликов» начали запаздывать выходом. Дело заключалось не только в трудности их составления. Меня все больше захватывала разнообразная работа. Я читал лекции по политической экономии на каких-то краткосрочных курсах, помогал в организации Сызранского пролеткульта, выступал на митингах, а с середины лета был назначен секретарем городского исполкома (должность председателя занимал тогда Алексей Колосов) и начал постоянно работать в газете.

Я был связан с тремя сызранскими газетами 1919 года — с «Известиями», «Алым путем» и «Сызранским ком-

мунаром». Все они являлись, однако, единственной тогдашней газетой города и уезда, в тот год дважды переименованной.

Кажется, еще в конце февраля я поместил статью в «Известиях» о значении «провинциального» журнала для культурной жизни городской и деревенской советской интеллигенции. Имелись в виду, конечно, «Отклики», выход которых тогда подготавливался. Это было мое первое появление в печати после «Нового сатирикона» и первая газетная статья — начало моего пути советского журналиста.

С тех пор сотрудничество мое в газете не прекращалось до самого отъезда из Сызрани. Я писал, чаще всего за подписью «Петр Швед», статьи, фельетоны, театральные отзывы (с актерами тогдашней сызранской неплохой труппы я много общался), всякого рода заметки, а впоследствии и передовые статьи. К летним месяцам относится первое мое знакомство с «живым» русским писателем — сатириконецем Александром Степановичем Рославлевым, приехавшим из Петрограда. Вместе с ним был написан мной газетный фельетон, но, если не ошибаюсь, Рославлев больше в Сызрани не печатался, по крайней мере при мне.

Памятным эпизодом остался для меня приезд в Сызрань инструктора печати. Это уже было в середине сентября: дата легко устанавливается потому, что эпизод относится к газете «Алый путь», просуществовавшей вряд ли более двух недель. Название газеты придумал Алексей Колосов, который был ее редактором.

Инструктор посетил редакцию «Алого пути». Все были в сборе. Беседа коснулась многих сторон газетной работы в этот политически и военно острый момент для Советской республики. Приехавший гость с улыбкой высказал свое сомнение насчет пригодности такого необычного названия для газеты. Он сказал, что образное наименование «Алый путь» скорее пристало бы художественному журналу, и я вспоминаю, как тогда посмеялись вместе с инструктором все сотрудники газеты, в том числе едва ли не больше всех автор этого названия.

Газета вскоре стала выходить под названием «Сызранский коммунар». Редактировал ее я, хотя недолго, пока, примерно в середине октября, не был мобилизован с небольшой группой коммунистов, работников города,

направленных в Москву для дальнейшего назначения в части Красной Армии. Деникин в октябре угрожал наступлением на Тулу, Юденич подходил к воротам Петрограда. Фронт гражданской войны стал важнейшим делом жизни.

К этим дням журнала «Отклики» уже не существовало. Он незаметно угас на девятом номере, еще до осени.

Тогда, как и теперь, я сознавал, что безвестный сызранский журнал не оправдал скромных ожиданий уездного города. В нем не отразилась и малая доля новых требований необыкновенного времени. Он не сделался и слабой летописью фактов, которые следовало бы сберечь для истории интересного края. Назвавшись «Откликами», он ни на что, в сущности, не откликнулся. Он был довольно однообразной самодеятельностью любителей литературы. Сызранские газеты 1919 года в широком смысле более литературны, чем сызранский литературный журнал. Все это так.

Но теперь больше, чем прежде, я сознаю также, как много почерпнул из своего начального малоудачного редакторского опыта. Издавать журнал с помощью рабочей и крестьянской молодежи, с помощью местной интеллигенции, которая лишь приступила к советской работе после пронесшегося над Поволжьем чехословацкого эсеровского мятежа, — такая попытка не могла быть бесплодной для будущего писателя.

Я прошел в Сызрани свой приготовительный класс необходимых работнику печати навыков — ответственности, смелости, самокритики, умения сотрудничать с товарищами и смотреть на любой труд в редакции одинаково уважительно.

Восемь месяцев сызранской жизни заняли большое место в моей писательской судьбе.

Первый мой напечатанный рассказ «Счастье» («Отклики», под псевдонимом К. Алякринский) был первоначальным наброском образа Мари в романе «Города и годы». В Сызрани я написал рассказ «Дядя Кисель», премированный в Москве на конкурсе РОСТА, в конце 1919 года. Впоследствии «Дядя Кисель» стал одним из персонажей в тех же «Городах и годах». В романе многие черты провинциального городка Семидола родились из воспоминаний о Сызрани и ее окрестностях. То же можно сказать и о повести «Наровчатская хроника», где использовано множество мелких фактов сызранского быта.

«Дядя Кисель» и статья из «Откликов» — «И на земле мир» были теми вещами, после прочтения которых Горький, в начале 1920 года, пригласил меня к себе — познакомиться. Рассказ «Сад», прочитанный Горьким в 1921 году, был напечатан мною тоже в Сызрани, — толчком к его замыслу послужило посещение пригородных сызранских садов.

Уже в сороковых годах, работая над романом «Необыкновенное лето», я снова вернулся мыслью к событиям 1919 года в Сызранском уезде. Сцена жестокой расправы кулаков с советскими людьми в Репьевке — не что иное, как один из эпизодов мятежа «чапанов» под Сызранью (я участвовал в необычайно драматических похоронах жертв этого мятежа на городской площади). Само название села — Репьевка, не существующее в Хвалынском уезде, где происходит действие в моем романе, подсказано мне памятью о сызранской Репьевке, куда наезжал некогда гостить Денис Давыдов из своей Верхней Мазы и откуда, кажется, присылал мне в «Отклики» стихи какой-то безвестный юный деревенский поэт.

Как бы ни слабы были мои литературные начинания в Сызрани, они сыграли свою роль на первых порах моей работы журналиста в Петрограде, а сызранские впечатления щедро наделили меня как писателя жизненным материалом.

Больше я никогда не бывал в Сызрани.

Я знаю, что город стал неузнаваем за прошедшие с тех пор годы. Вся округа его приобрела и новый облик, и новое, несравнимое значение для хозяйственной, промышленной, культурной жизни не только своей местности, но и за ее пределами.

В глубине же души моей все еще хранится та, прежняя Сызрань времен гражданской войны и первых шагов борьбы за укрепление советского строя, за социалистическое будущее, за коммунизм. Мне слышатся голоса демонстрантов, поющих «Интернационал» на громадной пыльной площади, по дороге к вокзалу; видятся толпы пленных немцев, возвращаемых на родину и принимающих участие в митинге приветствия Советской Венгрии; длинный зал театра, где после собрания на сцене идет запись добровольцев в Красную кавалерию; гулянья красноармейцев в парке недалеко от казарм, и обучение призывников, и выставка школьного ручного труда, и новая

драматическая постановка в городском саду — спектакль, кончающийся на рассвете.

И как живая передо мной длиннейшая главная улица города, где, пожалуй, нет большого здания, в котором не довелось бы поработать. Где-то за поворотом, ведущим к базару, в двухэтажном кирпичном доме — отдел народного образования. Дальше к центру — магазин «Друг детей». Еще дальше — в самом массивном угловом доме — городской исполком. Потом — редакция газеты. Потом — театр, длинный корпус которого уходит далеко во двор, а с улицы в нижнем этаже, по соседству друг с другом — редакция «Откликов» и типография.

Я вижу старых наборщиков, усердно раскачивающихся над кассами. Вижу весьма важного печатника за плоской машиной, приправляющего маленькие листы журнала. Колесо машины, когда не дают тока, медленно вертит вручную молчаливый работник, подстриженный в скобку. В углу погромыхивает «американка», на которой отшлепывается ярко-зеленым «поль-веронезом» обложка «Откликов». Я становлюсь рядом с метранпажем. Он шильцем показывает мне, что не хватает на подверстку трех-четырёх строк. Я берусь тут же за карандаш: к «Почтовому ящику» всегда ведь можно добавить призыв к неведомым поэтам и писателям, чтобы слали, слали в журнал как можно больше стихов и прозы!

Отсюда и пошла моя литературная дорога...

ХУДОЖНИК И КРИТИК

Скоро уже тридцать пять лет с тех пор, как я первый раз встретился с Горьким. Памятный, дорогой для меня день был толчком к тому, что я подошел к искусству Горького не как прежде — почитательски, а как писатель. Тут я был его учеником.

Ученичество всегда становится исследованием. Молодой литератор прежде всего хочет узнать, из чего состоит «умение» писателя посредством слова изобразить человека, событие, видимый мир, скрытую жизнь души. Таковы начальные шаги литератора: раскрытие «тайны» искусства, тайны приемов работы художника, его ремесла.

Исследуя таким образом искусство Горького, я в то же время слышал другой сопровождавший меня все время внутренний вопрос: зачем нужно Горькому его искусство, какую цель преследует он работой всех инструментов своего художнического умения? Я пришел к многосторонним выводам, которые, однако, можно свести к очень короткой формуле: главной целью труда Горького было стремление перевоспитать человека для разумного переустройства человечества.

Но ответ на вопрос о цели творческой работы Горького ни в малейшей степени не снимал моего первого писательского вопроса о художественных средствах, какими Горький осуществлял свою идейную задачу. Этот вопрос о средствах художника продолжал мучительно трепетать

в моем сознании, пока я практически не усвоил, что оба вопроса в существе своем нераздельны — они одного корня.

Без решения вопроса, как передать содержание любой мысли, никакая мысль не может быть выражена. И ученческое исследование «умения» художника посредством слова изображать жизнь — это исследование должно стать и становится вечным трудом писателя. Мастер только тогда мастер, когда он продолжает учиться до смертного одра.

В долголетней переписке со мной Горький много раз касался непрестанно волнующей нас темы о том, как писать, и можно было бы из этой переписки составить большую главу горьковской эстетики. «Да, да, — признавался Горький, — это серьезный вопрос, я тоже мучился, мучаюсь и буду мучиться им до конца дней»¹.

Как бы ни были разнообразны вопросы художественного мастерства, требования к которому становятся теперь серьезнее и серьезнее, все такие вопросы в конце концов поднимаются к одной главной проблеме. Это — проблема взаимоотношения формы и содержания в художественном произведении.

Эта проблема не новая, конечно, но она и не умирающая. Литературная теория и равно литературная практика не только не могут ее обойти, но не могут лишить ее центральности.

Идейность произведения слагается из совокупности всех частей его содержания, а художественность произведения есть органичность всех элементов его формы содержанию. Раскрывая связанное понятие идейности и художественности, мы в нашем практическом труде станем перед связанным понятием содержания и формы.

По сравнению с этой проблемой другие вопросы мастерства писателя — лишь частные вопросы. Но как бы они ни были локальны или даже мелки, они составляют между собой неразрывные звенья, восходят к главной проблеме и могут быть тем более правильно решены, чем правильнее решена она.

¹ Из письма Горького ко мне от 20 декабря 1924 г. — К. Ф.

Мы должны хорошо знать общее, теоретическое определение понятия формы и содержания. И все же такое знание недостаточно для художника. Ему необходимо выработать индивидуальную практику применения в своей работе принципов, на которых теория строит определение общего понятия. У каждого художника частные вопросы мастерства возникают по-разному и практически требуют разного, индивидуального решения.

Говоря о литературе в целом, я полагаю, что развитие ее движется следующим путем: от общего, теоретического понимания проблемы писатель переходит к частным выражениям ее в своей практике и от частных вопросов практики идет к теории, которой проверяется правильность решения каждого частного вопроса каждым писателем.

Индивидуальная для каждого художника в отдельности, вся эта работа для литературы в целом является общей, коллективной.

Только в обмене множеством наблюдений накапливается богатство опыта индивидуальностей, ценное теоретически и практически для всей литературы. Отсюда вытекает жизненная важность писательского общения во всех его видах — от больших дискуссий до рядовых обсуждений рукописи в редакциях.

На днях я получил письмо от одного «начинающего» писателя, в котором он укоряет меня тем, что я добрых полгода не мог прочесть его рукопись и дать ему советы. Простительно ли, что я не справляюсь с чтением всех рукописей, которые мне присылают, — не в том сейчас дело. Но в письме есть следующая фраза: «Ну что же будешь делать — научимся сами».

Мне послышалась в этих словах не столько заносчивость, вызванная обидой, сколько истина.

Действительно, в конце концов, писатели всегда учатся «сами». Никто не подумает отрицать пользу советов опытного писателя новичку. Но ведь даже простейший совет, — скажем, не песторять без надобности одно и то же слово, — останется втуне, если сам молодой писатель долгим трудом не приучит себя избегать повторов.

Как бы ни полезны были для молодого писателя указания мастера, лучшим советчиком, непревзойденным учителем мастерства останется сама художественная литература, образцовые произведения больших художников

слова. Читая их и бесконечно сравнивая книги друг с другом, мы отыскиваем то, чему надо следовать, и как бы слышим голос искусства. Поэтому первый совет, который всегда давали старые писатели молодым, был один и тот же: читайте образцы, исследуйте их, сравнивайте — и вы «научитесь сами».

Но есть и другой полезный советчик. Это критика.

К сожалению, последнее время мы чаще и чаще встречаем справедливые упреки нашим критикам, что в своих работах они не уделяют внимания мастерству писателя. Они иногда, правда, говорят о мастерстве. Но как они это делают! Чтобы сказать о недостатках мастерства любого писателя, они прибегают к небольшому набору понятий из теории литературы, ограниченному тремя-четырьмя терминами или ходкими газетными словами. Например, почти каждая рецензия последнего времени содержит слово «скороговорка»: критикуя писателя за поверхностное изображение или за поспешность, краткость какого-нибудь описания, за недостаточную, белую разработку характера и пр., каждый критик непременно скажет, что писатель написал то-то и то-то «скороговоркой». Но, во-первых, вряд ли можно *писать* скороговоркой, а во-вторых, скороговоркой можно ведь и говорить чрезвычайно длинно, потому что скороговорка вовсе не есть ни краткость, ни торопливость.

Никому не придет в голову сказать, что критики недооценивают значения формы. Цену ей большинство критиков прекрасно знает. Но существует нелепая боязнь серьезно останавливаться на анализе искусства писателя — боязнь обвинения в «формализме».

Одна-две фразы о языке или композиции рассматриваемого произведения где-нибудь на самых запятках критической статьи — вот все, чем обычно отделяется критик от щекотливой неизбежности так или иначе ответить читателю: является ли произведение художественным или нет?

Введены в обиход критики такие понятия, как «серое произведение», «голубой герой». Если понятие «серое» не раскрывается критиком как синоним посредственности, которую надо доказать примерами, то оно ничего не выражает, кроме цвета. Идти таким путем — значит от-

крыть доступ в литературу другим цветным определениям ее качества. Можно, скажем, предположить, что иногда романы кажутся критике недостаточно розовыми и за это их называют серыми. С точки зрения живописца — это незнание палитры. На взгляд литератора — это отказ критики исполнять свою обязанность перед искусством.

Печать справедливо и не раз призывала критику «понкчить с пережитками вульгарного социологизма», с пренебрежением к мастерству писателя и не считать свою задачу оконченной, пересказав голую идею произведения, ибо элементы, образующие его форму, также составляют плоть и кровь искусства.

Но, прочитав такой призыв и задумавшись над «плотью и кровью искусства», критики решают про себя все-таки поступать впредь с «хорошей общественной осторожностью». Выражение это исходит из среды академической, где однажды решено было освободить комментарий к издаваемым сочинениям Белинского от «осмысления» его статей на том основании, что *«это осмысление бывает временным и преходящим»*.

Однако «хорошая общественная осторожность» ничего критике не обещает, кроме упования на спокойную жизнь. Он не уйдет от необходимости «осмысления» литературы — увы, хотя бы «преходящего». При самой тщательной осторожности, профессия критика не перестанет требовать от него рассмотрения, то есть именно осмысления писательского творчества, не поддающегося толкованию, если критик не разбирается свободно и чутко во всех элементах художественной формы.

Критик — это толкователь произведения и поучитель не только читателя, но и художника, — это непременно. По своему знанию искусства литературы он обязан стоять высоко. В своем критическом жанре он обязан быть мастером не в меньшей мере, нежели писатель — в своем, потому что авторитетом для писателя никогда еще не был тот, кто сам пишет плохо.

Мне кажется, основной порок нашей критики состоит в том, что почти любую критическую статью можно переадресовать любому писателю. Это приучает писателей думать, что к ним ко всем предъявляются совершенно одинаковые требования.

А ведь к ним предъявляются *разные* требования именно и особенно в смысле мастерства.

Было бы недоразумением полагать, будто существует некое единое мастерство, нечто вроде установленной, непреложной категории. Между прочим, если бы это было так, то не было бы ничего легче составить учебник мастерства. А сделать это, как известно, никому еще не привелось. Курс эстетики может быть один, «курсов» мастерства могло бы и должно быть сотни.

Мастерство всегда различно у различных мастеров. То мастерство, с каким может и должен быть написан роман из жизни колхозов, — это совсем не то мастерство, с каким может и должен быть написан роман из жизни индустриальной. Материал действительности, познаваемый художником, удивительно разнообразен. И каждому материалу свойственны такие особенности, которые нельзя свести к единству. Если, однако, они сводятся, если обработка разного материала делается одними общими приемами, произведение получается антихудожественным, мы говорим о нем, что оно лишено мастерства.

Когда я говорю «материал», я имею в виду не только, допустим, особенности колхозного быта, производства, пейзажа, языка и т. д., но прежде всего важнейший предмет художника — человека, его душевную жизнь.

Возьмем большую тему нашей литературы — патриотизм. Советский патриотизм един в своей сущности. Это — великое чувство, движущее всю жизнь нашей родины, ее слава, ее честь, ее гордость.

Советский патриотизм — качество нашего нового человека. Проявляется это качество необычайно разнообразно в разных обстоятельствах жизни, в разных действиях человека — в труде, в обороне, в общественном и личном поведении, в отношении к нациям, к семье, к ребенку. Все переосмыслено, наполнено новыми ощущениями в социалистическом обществе, и оно отлично от буржуазного не по видимости, а по самым недрам сознания, начиная от взгляда на природу человека.

Дело художника — показать это новое качество именно в том разнообразии, из которого складывается единая сущность советского патриотизма.

Дело критика — сказать писателю, что он никогда не достигнет мастерства, если чувство советского патриотизма рисуется одной краской одинаково в романах о

пахтере, об академике, о колхознике, о спортсмене, о певице или об ученике ремесленного училища.

Все средства мастерства, применяемые художником, диктуются конкретным материалом, взятым для произведения. И только с такой позиции критик может правильно рассмотреть достоинства и недостатки писателя, принести ему пользу. Другими словами, критик сам должен быть знаком с материалом произведения, о котором судит. Тогда он убедительно для писателя оценит его мастерство.

Каждый критик в отдельности не чувствует себя в ответе, когда обращения к его совести наделены формулами смягчения вроде «некоторые критики», «иной критик» и пр. Если пишется об «ином», то почему должен лично отвечать конкретный критик? Он считает себя амнистированным: «Это, слава богу, не обо мне!» Может быть, он и прав — это не о нем. Однако это о нашей критике и нашей литературе.

Сами критики насаждают подобные формулы смягчения и с тем же результатом. Находя, что говорить о плохой литературе — значит обижать хорошую, критики чуть ли не всякий глагол и не каждое определение, касающиеся недостатков, смягчают словечками: часто, зачастую, подчас, нередко, не всегда, иногда, порой и т. д. — им же несть числа. Пока маниловская эта деликатность существует, заодно с хорошим писателем плохой будет тоже думать: «Это не обо мне!»

Хотя всякое «осмысление временно и преходяще», не надо бояться переосмыслить практику нашей литературной критики, чтобы поднять литературу на качественно высшую ступень.

Я говорю нарочно о всей критической литературе, несмотря на то что у нас, конечно, встречаются критики, уделяющие вопросам художественной формы большое внимание. Говорю о всей художественной литературе, зная, что у нас есть крупные художники, написавшие превосходные книги. Но только лучшие критики примером своих работ в силах повести за собой всю критическую литературу, так же как только крупные писатели образцами своих произведений в состоянии показать дорогу движению вперед всей художественной литературе. Лучшие и крупные не должны быть с помощью формул

смягчения исключены из совокупности литературы, если мы говорим о ее развитии в целом.

Критики обходят работу над анализом формы художественного произведения, опасаясь, как я уже сказал, быть сопчисленными к лику формалистов.

Опасения эти действительно нелепы. Основным положением эстетики является единство содержания и формы. Их неразрывность состоит в том, что содержание обуславливает собой форму, которая оказывает встречное влияние на содержание. Для критика, примеряющего это положение в своей литературной практике, вытекает неизбежность оценивать содержание произведения *в неразрывной связи* с его художественной структурой. Это — первоначальная грамота критики. И только отказ от анализа идейного содержания произведения искусства означал бы переход критика на позиции формализма.

Зато отказ критика от всестороннего анализа формы произведения представляет собой урон и вред для художественной литературы. Вред труднопоправимый, потому что в таком случае у слабых писателей отнимается помощь, а сильные (тут я смягчу!) *нередко* понижают к себе требовательность.

Надо хорошо знать писательский труд, чтобы понять, как нужно литератору умное, просвещенное, прямое слово критики о том «серьезном вопросе», которым мучился «до конца дней» Максим Горький, мучились истинно великие художники слова, мучаемся и мы: как писать?..

СЛОВО К ЛИТОВСКИМ ПРОЗАИКАМ

Обсуждение художественной прозы литовских писателей очень сблизило нас в практическом труде и прояснило вопросы, которые не были вполне ясны нам, русским советским писателям. Возможно, такое прояснение важных вопросов нашего труда помогло и литовским писателям.

В целом наше рабочее совещание прошло хорошо. Были затронуты и общие проблемы литературы, и отдельные, частные задачи, применительно к тем и другим авторам. Когда у вас, литовских писателей, найдется время изучить результаты нашего обсуждения более пристально, вы, может быть, почерпнете в них мысли для дальнейшей вашей деятельности, для дальнейшего своего творчества. Запись того, что здесь говорилось, и нам, русским писателям, будет очень полезна, для того чтобы ближе почувствовать всю атмосферу литературной жизни Советской Литвы.

Я хочу сказать поначалу, что вас не должны смущать противоречия в оценках, которые обнаружились в выступлениях отдельных критиков. Такие противоречия естественны не только потому, что часть литераторов расходится во вкусовом отношении, но и потому, что ораторы, делая свои выводы, положительные или отрицательные, не всегда могут развернуть с полной убедительностью основания, послужившие для этих выводов.

Такие разноречивые оценки у нас были, например, в отношении романа Довидайтиса «Большие события в Науяместисе». Главного героя этого романа — Амалиса — Л. Славин охарактеризовал как удачный образ, и большинство склонилось к этому, в то время как Либединский именно этот образ назвал неудачным. Эти колебания в суждениях об образе Амалиса легко понять. Герой интеллектуального плана, сложной биографии, сложной внутренней жизни, Амалис человек ищущий, меняющийся. Раскрытие образа критиком должно быть в этом случае особенно тщательным, разветвленным, а вывод особенно проверенным.

Почти общее одобрение вызвал рассказ Шимкуса «Поросята Ионикаса». Однако в выступлении И. Гринберга этот рассказ нашел иную оценку.

Большинство такого рода противоречий тем более понятно, что надо принять во внимание известную поспешность, с какой совещание должно было рассмотреть большой материал, предложенный нам литовскими прозаиками на обсуждение.

В том, что я хочу сказать, возможно, отразятся не только отмеченные недостатки обсуждения, но невольно и недостатки, присущие мне. Я не могу сразу охватить весь материал и дать стройное о нем заключение. Я не претендую также, чтобы это было непременно точным выводом из того, что здесь говорилось. Может быть, это будут только мысли по поводу отдельных тем, поднятых нашей встречей.

Прежде всего мне кажется ценным сказанное Друзиным, когда он намечал общие пути развития литовской литературы. Очень верно, мне кажется, что он выделил преимущественный интерес литовской литературы к крестьянской теме, преобладание крестьянской темы в литературе, которое он назвал характерным для всех прибалтийских литератур. Развитие этих литератур, прошедших вместе с народами своих республик более или менее одинаковый путь в течение последнего полувека, было, конечно, очень сходным и близким. И мы должны согласиться с В. Друзиным, что в произведениях, например, латышской литературы, которые он назвал, тоже есть черта, свойственная литовской литературе, — преобладание крестьянской темы.

Как противоположность преобладанию крестьянской темы в литовской литературе отмечалась недостаточность работы литовских писателей над индустриальными темами и вместе с тем некоторые теневые стороны производений, посвященных жизни рабочих, в частности романа Довидайтиса.

Споры вокруг двух романов — Венуолиса «Пуоджюнкемис» и Довидайтиса «Большие события в Науяместисе» — не случайны. Это вещи разные не только по своим художественным приемам и достоинствам, но и тематически.

Венуолис органично вырос из традиционной крестьянской темы литовской литературы и создал роман, который, по-моему, заслуженно оценен как выдающееся явление литовской прозы. У Довидайтиса задача была более трудная, потому что он избрал для своего романа характеры еще не сложившиеся, отношения еще только складывающиеся. Это как раз то, что отметил в своем выступлении Антонов, говоря в связи с рассказами Шимкуса о необходимости изображения изменяющихся характеров, о *становлении* социалистического сознания в человеке.

Положительный прием критикой романа Антанаса Венуолиса мною разделяется. Но я разделяю и некоторые замечания, сделанные об этом романе Е. Книпович. Она сказала, что подчеркнутая равномерность композиционного построения, которая нас удивляет в этом романе, наружила свою отрицательную сторону, когда автор подошел к изображению городской жизни. Я согласен, что расчерченность предварительного плана сама по себе не обеспечивает гармонии, потому что разный материал не укладывается на одинаковой площади. Венуолис хотел охватить *все*, ввел городские темы в крестьянский роман, и у него получился перекосящий корабль. Есть такая обязанность в портах — стивидор. Обязанность стивидора — правильно распределить на корабле груз. Корабль может быть построен идеально, но если груз положен неверно, то судно накренится. Чертеж Венуолиса хорош, но его корабль идет с креном. Большому материалу крестьянской жизни, очень убедительному и очень весомому, не соответствует легкость разработки темы университета, темы города.

Когда я читал Венуолиса, его роман произвел на меня впечатление внешне великолепно скомпонованной книги. Части ее соразмерны, главки равновелики.

Прозаики знают одну особенность в работе романиста: начиная роман, он часто берет себе за правило давать короткие главки, но чем дальше, тем главы делаются длиннее и длиннее, иногда разрастаясь к концу романа непомерно.

Происходит это потому, что в экспозиционной части обычно заложено несколько мотивов главной темы, дано много образов, представлена связь уже происшедших за пределами романа событий. Все это необходимо в интересах напряжения интриги: пружина сюжета должна быть сжата в экспозиции настолько, чтобы последующего ее «разжимания» хватило надолго. Но в дальнейшем каждый образ, намеченный в начале романа, должен быть раскрыт, все «загадки» экспозиции разъяснены, связи событий истолкованы, заправки разворачиваются в песни, мотивы возвращаются, наполняются новым содержанием. Объяснение того, что описывалось впереди, ломает рамки первоначально намеченных глав и частей произведения.

Образцами композиции в русской романистике остаются классики XIX века — Тургенев, Гончаров («Обломов»), в жанре повести — Лев Толстой («Хаджи-Мурат»), в рассказе — Чехов.

Венуолис допустил ошибку, наполнив главы своего романа неравноценным содержанием — богатым крестьянской, деревенской темой, скупым в мотивах города. Но архитектоника его романа внешне стройна, и это в нем покоряет. Умение профессионально построить произведение не часто у нас встречается, но Венуолис владеет этим искусством, и недостатки его романа умеренны по сравнению с достоинствами.

У Довидайтиса совсем иные недостатки — громоздкость, рыхлость вещи.

Роман Довидайтиса обратил на себя внимание актуальностью изображаемой в нем жизни. Как правильно говорил Макаров, это произведение посвящено важному этапу исторического развития народа — переходу от аграрной Литвы к индустриальной. Связанная с этим этапом сложная проблема перевоспитания интеллигенции отражена в образе центрального героя — инженера Амалиса,

Картины строительства завода переплетены с раскрытием этого образа.

Мне кажется, было верно отмечено, что между изображением заводской темы и личными судьбами других героев, в частности Кристины и Вероники, очень мало внутренней связи. Это связь механическая. Любовные отношения, возникающие между героями, кажутся только увлекательным напоминанием, что в романе должны присутствовать личные чувства. Автор словно отвлекает читателя в сторону «частной» жизни, затем это снимается, и мы возвращаемся к общей теме строительства. Такой разрыв неправомерен.

В композиционном отношении Довидайтис значительно уступает своему коллеге Видуолису, который может и должен быть в данном случае учителем для литовских писателей.

По поводу того, что говорилось выступавшими писателями о роли сюжета и характера в художественном произведении, я хочу сказать более подробно.

Наша общая беда состоит в том, что мы часто строим сюжет предвзято, заранее фиксируем себе расстановку действия, которую хотим дать в произведении. Вот почему получается схематичность. Изготовленную впрок схему мы заполняем материалом, обращаем каркас сюжета фабульными подробностями. Это, конечно, самый ложный и чреватый неудачами путь.

В построении сюжета надо идти от характера. Герои слагают сюжет, а не подчиняются ему — вот основа, на которой зиждется художественное произведение.

Как могут герои сложить сюжет? Только с помощью своих поступков. Но как слагаются поступки? Они диктуются особенностями характера героя. Значит, задача писателя — найти героя, отыскать его в жизни. Иногда это будут буквально поиски прототипа. Но не надо этим ограничиваться. Создание образа героя — гораздо более сложный процесс, чем простое искание прототипа. Роль воображения в этом процессе огромна. Тип в чистом, так сказать, идеальном виде в природе не существует. Воображение художника должно произвести ту собирательную работу, в результате которой может возникнуть типичный образ. Нужно представить себе сложившийся или слагающийся характер и дать ему волю действовать, столкнув его с препятствиями, поставив его в те условия, в какие

вы его хотите поставить. Нельзя, разумеется, взять героя XVI века и поставить его в условия XX века. Это будет фантазия, это будет «Янки при дворе короля Артура» навыворот.

Герои слагают сюжет. Характеры ставятся перед определенными препятствиями. Герой показывает себя в условиях, предложенных ему автором. В преодолении препятствий герой должен быть совершенно свободен. Поведение его должно непринужденно вытекать из его характера. Его поступки сами собою сложат сюжет произведения.

Свобода художника заключается в создании верной картины жизни, в раскрытии тех условий, в которые он ставит своих героев. Он волен избрать любых героев, но лишен свободы произвола над их действиями. Волен отыскать любой конфликт, но обязан не нарушать правды характеров, которым предоставил этот конфликт разрешать.

Невольно вспоминаешь Льва Толстого — как воевал он со своими героями, как меняли они своими характерами все планы писателя. Чем больше он вживался в героев, тем больше они ломали его первоначальные намерения. Сейчас мы имеем возможность видеть этот процесс работы Толстого по его дневникам, письмам, вариантам произведений. Подлинный труд титана вкладывал этот человек в изучение действительности, чтобы сказать правду о своем герое. Посмотрите, как переделывались «Воскресение», «Анна Каренина», что происходило с «Войной и миром» на протяжении создания эпопеи. Эти изменения в процессе работы есть свидетельство поисков сюжета как производного от характера человека.

К такому пониманию *естественности* сюжета авторы рассмотренных нами литовских романов до известной степени уже приблизились, однако местами (особенно у До-видайтиса) сюжет все еще остается искусственным. Литовской литературе, как, впрочем, и другим советским литературам, предстоит в этом направлении много сделать.

Есть в работе литовских прозаиков и то, что Друзин назвал «детской болезнью «левизны» литовской литературы. Что это такое применительно к литературе? По-моему, это стремление решить художественную задачу, исходя из желания изображать предмет таким, каким он должен быть вообще. Мы берем обобщенное представление о смы-

сле, о содержании нашей действительности, берем как тему и подбираем к этой теме случаи из жизни, чтобы проиллюстрировать ими заданную себе проблему. О таком методе иллюстратора говорили здесь на примере рассказов Шимкуса. Работа ведется не от жизни к выводам — пришли, вникли в действительность и сделали художественный вывод, — а от готовых выводов к ним же.

Задача писателя другая. Он должен изучить, как же, собственно, в жизни происходит тот процесс становления нового общественного уклада, смысл которого мы хотим раскрыть в художественном образе.

Возьмем путь крестьянина-батрака в условиях кулацкого строя. Путь этот всегда одинаков по своему общественному содержанию, это правда. Батрак-крестьянин *вообще* проходит в кулацких условиях одну и ту же стезю, очень тяжкую, — это так. Но художнику мало увидеть и понять это *общее* содержание судьбы батрака.

Два батрака у одного и того же хозяина хлебают одну похлебку из одного горшка, спят в одном сарае, работают одну работу, получают одну и ту же горькую свою копейку. Но это не один и тот же батрак. Они непременно разные люди для художника. И сколько батраков, столько разных характеров. Они одинаковы по какому-то своему общему социальному смыслу, в который вник политэконом или статистик, одинаковы для понимания многих или даже всех батраков, но совершенно различны для понимания того отдельного, единственного батрака, образ которого хочет создать художник.

Очень шаблонная мысль, повторяемая многократно, — что тип может быть выражен *только конкретно*, — простая для художника мысль становится главной трудностью писателя, когда он претворяет эту мысль в дело, в реальность, пытаюсь словом изваять типический образ.

Познание действительности, о котором мы так много говорим, для художника заключается в отыскании сложившегося или слагающегося характера, всегда неповторимого и потому останавливающего на себе внимание читателя, особого, индивидуального, но обнимающего в себе главные черты *среднего*, то есть закономерного общественного вида, характеризующего собою класс.

В этом смысле интересно то, что говорил о Шимкусе С. Антонов. Он сказал, определяя тему его книги, что это становление социалистического сознания в человеке. Но

это тема, конечно, не одного только Шимкуса, а почти всех нас: становление социалистического сознания в человеке есть основная тенденция эпохи, и, значит, именно она обнимает собою развитие типичного растущего характера, привлекающего к себе наблюдательного писателя.

Рассказы Шимкуса, по мнению Антонова, идут по сложной линии изображения изменяющихся характеров. Но как раз трудности советской литературы и, надо сказать, преимущества ее в том и заключаются, что мы имеем дело прежде всего со слагающимися, растущими характерами.

Мы творим не только мир в общем и самом широком смысле, но раньше всего — нового человека *с помощью* созданного нами и создаваемого материального, вещного мира. Однако нередко, когда мы беремся за изображение мира вещей, — например, за индустриальную тему, — мы пишем технические пособия на не очень понятном для техника языке. Старания наши напрасны, потому что тракторист по нашему «пособию», конечно, не овладеет своей машиной. Не в этом задача писателя. Мы должны отдать силы изображению идейного содержания и цели технической революции, а не выступать в художественной литературе как техники-любители. Мы творим нового человека. Изображение вещного мира, создаваемого человеком для человека, — такое изображение неизбежно, но надо отводить вещному миру подобающее ему место. Ведь в классической литературе вещный мир чрезвычайно богат, но он всегда имеет служебную цель раскрытия основной идеи, основных образов произведения.

Все это, может быть, и очень простые и шаблонные мысли, но я говорю об ошибках литовских писателей как о наших ошибках. Это ошибки советской литературы, вытекающие из того, что мы часто забываем свою основную функцию. А функция наша — в создании художественного образа социалистической эпохи с помощью целостных образов людей этой эпохи, с помощью конкретных типов нового человека.

Сейчас поехали десятки тысяч механизаторов, агрономов на целинные земли. Для статистиков это цифры, понятие, выраженное числом. Но для нас это тысячи совершенно разноречивых характеров, в чем-то сходных, но чем-то непохожих друг на друга людей, и это нам нужно понять и воспринять чувственно. Мы должны знать черты

этих людей, заложенные в них прежними условиями, как бы уже данные в характере, должны узнать особенности среды, обстановки, в которую люди поставлены сейчас и где будет продолжаться формирование характера.

Е. Книпович, говоря о Венуолисе, хорошо сказала, что у него быт «сращен» с характером. Пока это касается Йонаса Пуоджюнаса, это действительно правильно. Но когда Пуоджюнас уходит в сторону и выступают на передний план другие герои, это сращение характеров с бытом становится меньше.

То же происходит у Довидайтиса: в одних случаях скрепы между описываемым бытом — например, жизнью завода — и характером героя чувствуются сильно, в других они слабеют, и тогда повествование распадается на куски, мы видим по отдельности: завод, героев, машины, любовь.

К особенностям среды, которую изображает художник, относится более всего то, что мы называем национальным характером и что придает произведению национальную форму. Критика излишеств в описаниях аксессуаров справедлива, но нельзя забывать, что сами по себе аксессуары в картинах быта неизбежны. Если плохой знаток Литвы возьмется с первого взгляда за описание литовской женщины, он, конечно, опишет ее костюм, прическу, сапожки и т. д. Подробности могут увлечь такого описателя чисто этнографически, но едва ли одним этим путем возможно создание национального характера. Наоборот, знаток национальной жизни, литовский писатель, отберет из аксессуаров только самые необходимые, чтобы немногими мазками выделить самобытность изображаемого типа литовской женщины, и подлинность национального характера от этих необходимых мазков лишь выигрывает.

Мунблит не прав, утверждая, что литовская литература ограничивается национальными аксессуарами, что в этом будто бы состоит весь национальный колорит литовских произведений. По-моему, это не так. Мне кажется, Антонов был ближе к правде, когда говорил о своеобразности литовских рассказов в том смысле, что в них чувствуешь Литву, что в лучших из них есть ощущение литовской национальной атмосферы.

На мой взгляд, литовские рассказы отличаются особой лиричностью. У меня это чувство вполне отчетливо, когда

я читаю их. Это очень лирические авторы, это лирическая литература. И Пятрас Цвирка, как новеллист, и отмеченный в выступлении Дружина Миколас Слущкис обладают своими особыми чертами лиризма, и жаль, что в нашем обсуждении почти никто не упомянул Евы Симонайтите, хотя ей весьма свойственна эта присущая литовской прозе особенность — прочитайте хотя бы рассказ «Растет человек». Для меня несомненно, что лиризм составляет часть сложного сочетания национальных примет литовской литературы. Разумеется, сами литовские писатели являются носителями этой творческой особенности, но они также отражают ее среду, в которой вырабатывается национальный характер.

Поэтому, может быть, сборник «Литовские рассказы» и приобретает для читателя значение, которое ему здесь приписывали. Кто пожелает узнать литовскую литературу, тот может составить себе представление о ее национальном лице по этому сборнику. Я, впрочем, согласен, что рассказы сборника не равноценны, среди них есть слабые, необоснованно отобранные для перевода.

Ошибаясь в оценке национального колорита литовской литературы, Мунблит, однако, сделал верное замечание, что в значительной степени многие герои произведений как бы рассказывают о правильном своем поведении, но не способны завоевать наши сердца. Нет нужды разбирать здесь, какой именно герой литовских рассказов завоевывает, какой не завоевывает сердца. Но необходимо, чтобы так называемый положительный герой вызывал в читателе чувства симпатии, любви. Это бесспорно. Мне кажется, однако, Мунблит не договорил, что в литературе, как в жизни, есть герои, которые должны возбуждать в нас совсем иные чувства. Я хочу сказать, что и ненависть, презрение, гнев должны быть порождены автором в читателе, как чувства симпатии и любви. И делать это не так-то легко, потому что отрицательные чувства должны быть активны, а у нас часто в романах и рассказах «злодеи» проходят, не возбуждая в читателе никаких чувств, совершенно так же, как плохо изображенный полный достоинств герой не вызывает к себе никакого расположения.

Искусство заключается не только в том, чтобы расположить к литературному герою, достойному быть примером, но равно в умении оттолкнуть читателя от явлений,

с которыми мы боремся в жизни. Достоинство романа Венуолиса в том и состоит, что писатель показал нам пластический образ мироеда, возмущающий нас против кулацкого строя, откуда вышел Пуоджюнас-отец и вместе с которым он погиб.

Такому разностороннему изображению мира в его противоречиях нас учат классики литературы, неисчерпаемое богатство нашей традиции. Сознание преемственности классической традиции, думаю я, столь же глубоко у литовских писателей, как у русских. Но, уважая то, что уже сделано гениями и мастерами прошлого, мы не должны просто повторять работу наших предшественников. Нечего биться вокруг того, что уже изобретено. Добавить к достижениям прошлого нечто свое — наша обязанность. Мы вносим в литературу прежде всего нашу тему, стремясь показать во всем размахе новый мир, советского человека как творца этого мира. Нам хотелось бы также добавить к существующим образцам искусства слова свое новое искусство письма, новые образцы мастерства, дабы не ограничивать себя и в этом плане авторитетами прежних времен. Мы сознаем, что сделали в области техники писателя очень немного.

Призывая опираться на испытанную руку классиков, изучать их художественный опыт, я не хотел бы, чтобы мы следовали этому опыту всегда и во всем. Опыт классической литературы был опытом своего времени. Советские писатели не догматики. Одной оглядки на авторитеты недостаточно, чтобы двигаться вперед, чтобы расти.

Горький в своем письме ко мне в 1923 году дал такой, по его выражению, «грубый, но добрый совет»: «...не очень подчиняйтесь литературным «отцам» и «старшим». Лучше самим ошибиться, чем повторять ошибки других, хотя ошибки всегда поучительны». А в другом письме, 1926 года, он высказывает ту же мысль так: «Молодым» писателям следует читать «стариков» придирчиво. Достоинства — как и все в мире нашем — подлежат исследованию наравне с недостатками. Живет не мало достоинств слишком изношенных и подлежащих искоренению».

Советами своими Горький побуждал молодую нашу литературу и к самостоятельному познанию новой действительности, и к выработке своих художественных качеств, нисколько не оспаривая, конечно, неизбежности и великой пользы изучения литературного наследия,

В широком плане такое отношение к проблеме традиции касается не одних художников слова, но и литературоведов и критиков. В оценке современных нам явлений мы должны исходить не только из опыта классиков, но одновременно из опыта советской литературы, из истории возникновения и быстрого роста ее как литературы революционной, самобытной, своеобразной по своим новым качествам, высокой по общественной воспитательной роли. Надо сказать, что литературоведение мало обогащает нас, мало трудится над собиранием, исследованием фактов. А это отражается на писателях, ограничивает их представления о состоянии литературы, мешает распознавать ее качественные изменения.

Нам нельзя не делиться практикой писательского труда между национальными советскими литературами, нельзя замалчивать недостатки друг друга и необходимо ободрять друг друга при удачах и успехе. Общенье, взаимная критика сэкономят нам много усилий, оградят от повторения ошибок.

При нашем обсуждении рассказов литовских писателей говорилось, например, о серьезном недочете, иногда бросающемся в глаза. Некоторые авторы стремятся в одном маленьком произведении сказать «обо всем», охватить как можно больше «проблем».

Но недочет этот встречается не у одних литовских писателей, его легко обнаружить и в некоторых русских рассказах, он повторяется. Если бы критика вскрыла причину этой повторяющейся в разных литературах общей ошибки, то писатели в конце концов преодолели бы беду — не так уж это трудно.

Критика же не ищет причины ошибки, а в лучшем случае констатирует ее наличие в отдельных рассказах, может быть потому, что сама повинна в укоренении этой ошибки: мы ведь привыкли к упрекам критики, что у писателя «не хватает» в рассказе или романе того-то, «недостаёт» еще чего-то и пр.

Писатель слегка запуган подобными критическими требованиями, и наиболее податливые из рассказчиков, волей или неволей, уступают ошибочным советам критики и — на всякий случай — раздувают «проблематику» своих маленьких произведений, будь то к месту или нет.

Боязнь упреков, что в рассказе чего-то «не хватает», — это боязнь школьная. Советская литература давно завое-

вала право быть взрослой. Писатели должны не только учиться у критики, они могут многому ее поучить. Критика выросла на наших произведениях, и если бы мы не делали ничего, ей тоже нечего было бы делать.

Смысл общения наших литератур в том, что мы помогаем друг другу практикой нашего труда. Я убежден, что литовские писатели оценивают свои вещи с такой же зрелой ответственностью, с какой их оценивают писатели других советских литератур. Нам хочется, дорогие друзья литовские писатели, этим разговором стимулировать вашу свободу, более сильную, властную работу — работу хозяев в своей литературе, какими мы ждем вас видеть.

В этом значение нашей встречи. Я считаю ее очень полезной для процветания нашего дальнейшего содружества, для дальнейшего сближения. Мы рады, что осенью этого года снова встретимся с писателями Литвы на Всесоюзном съезде. К нему надо готовиться, потому что выступать на съезде мы должны во всеоружии, широко, и можно будет высказать все, что наболело и что каждый считает необходимым в интересах роста и продвижения всей советской литературы вперед.

1954

К ПИСАТЕЛЯМ НОВОЙ ГЕРМАНИИ

1

Дорогие друзья! Мы все, собравшиеся на этом знаменательном Конгрессе немецких писателей, говорим на одном языке — на языке сторонников мирного развития наций, на языке сторонников независимости наций, на языке противников войны.

Но мы — писатели. Мы собрались, чтобы обсудить свои писательские дела, задачи литературного труда, обменяться мнениями о существе деятельности прогрессивного писателя наших дней. У нас есть свой писательский разговор.

И я должен сказать, что идейная общность языка, которая делает нас друзьями и союзниками в области культуры, не исключает самого широкого разнообразия нашего языка в области литературного искусства. Мы не только хотим, но мы должны быть разными в нашем поэтическом деле. Мы хотим, чтобы в нашем искусстве процветали все жанры, и мы говорим, что жанры равноправны, что жанры свободны.

Разумеется, пристрастие писателя к тому или другому жанру обусловлено индивидуальностью. Развитие, например, советской литературы на протяжении более чем трех десятилетий показало, что успех этой литературы основывается на огромном числе разных индивидуальностей,

Мы видим, что общность идейных целей, которой отличается советская литература, прекрасно сочетается с расцветом индивидуальных талантов. Приток индивидуальных талантов в советскую литературу непрестанно продолжается, это мы видим также и в послевоенные годы.

Из бесед с моими друзьями — немецкими писателями я вижу, что немецкую литературу особенно волнует один вопрос: как сочетать интересы быстротекущего времени с известной необходимостью для писателя отыскивать в жизни вполне сложившиеся, то есть типичные, формы сознания, мироощущения, наконец, быта? Здесь иногда видят неразрешимое для писателя противоречие.

Однако это противоречие иллюзорно.

Ведь никогда в истории человечества не было такого момента, чтобы в каждый данный день существовали только вполне сложившиеся, вполне типичные формы бытия. Никогда не останавливалось время. И, однако, писатели отыскивали типичное в быстротекущем, в изменяющемся времени. В жизни одного дня они находили жизнь времени, жизнь эпохи.

Я возьму только один общеизвестный пример.

На грани эпохи германских просветителей и эпохи Sturm und Drang'a молодой Гете выступает борцом за свободную, всесторонне развитую личность. Это был идеал буржуазного революционного гуманизма, идеал целой эпохи, идеал передового общества в канун французской буржуазной революции.

И вот — в чем же этот *идеал века* достигает своей *кульминации* у Гете? В трагедии любви современного молодого человека. В простом «любовном романе»!

Неужели это возможно, чтоб простая любовная история была «идеалом века»? Нет, конечно, невозможно! Любовная история была самой обыкновенной злобой дня. Она была быстротекущим временем, одной из маленьких историй одного сентиментального юноши. Но «Страдания молодого Вертера» прозвучали как набат, потому что за злободневной трагедией юноши стояла величайшая трагедия эпохи, и это если не понял, то с потрясением почувствовал каждый тогдашний читатель.

Я не буду напоминать собранию аналогичных примеров из творческого опыта Бальзака или Стендаля, Льва Толстого или Максима Горького. Вы все это слишком

хорошо знаете, так же как знаете подобные примеры из своей богатой новой немецкой литературы.

Если я напишу пятого июля то, что произошло пятого июля на каком-нибудь строительстве в Берлине, то это может быть репортажем и может быть большим художественным произведением. Я не хочу писать репортажа, я художник и хочу писать художественное произведение. Если у меня есть талант и есть разумение, позволяющее мне видеть и понимать мир, в моей власти сделать то, что я хочу.

За злобой дня на строительстве Берлина пятого июля я увижу не только страдания рядового берлинца, я увижу его волю к новой жизни, его переоценку всей истории германского народа за последние несчастные и проклятые годы нацизма, я увижу великое возрождение немецкого гражданина, его борьбу за единство своей родины на основе независимой Германской Демократической Республики. Короче: за простым немцем писатель должен увидеть и может увидеть нашу историческую эпоху. Надо только захотеть.

Малое соединять с большим. В частном видеть общее. Во многом — единое. Этот закон эстетики существовал всегда. Он существует и сейчас для литератора, которого мы называем поэтом. Быть верным этому закону. Быть смелым в обращении с материалом нынешнего дня и нынешней эпохи. Такой путь не может не привести писателя к победе.

Позвольте в связи со сказанным коснуться еще одного вопроса.

Писатель вовсе не должен быть непременно публицистом. Он может им быть в силу своей индивидуальности и в зависимости от того, позволяет ли ему быть публицистом избранный им жанр. Основная цель писателя — создание художественного образа. Образ — это воздух писателя.

Конгресс немецких писателей, естественно, не мог не затронуть вопроса борьбы за мир. Это сейчас, безусловно, вопрос злободневный. Но кто же из нас, писателей, осмелится сказать, что вопрос о величайшем благе человека и человечества, вопрос о мире наций, есть всего лишь «злоба дня»? Разве мы с вами не мечтали всегда об этой теме с любовью и страстью, как о величайшей теме каждого подлинного писателя?

Я сказал бы так: если бы меня лишили права писать о мире, я перестал бы быть писателем и стал бы несчастнейшим человеком!

Я хочу писать о мире так, чтобы каждый мой читатель увидел идею мира в *образе*. Мне говорят: дайте сложившиеся, отстоявшиеся, как осадок в колбе, типичные формы общественной жизни. Извольте.

Разве мы, писатели, не были свидетелями жизни и деятельности великих борцов за мир? Разве мы не знаем героической смерти Тельмана? Не знаем низкого убийства гестаповцами Фучика? Разве эти борцы не были истинными сторонниками мира во всем мире? И разве они не являются для писателя, если он берется искать «сложившиеся», «типичные» формы новейшей общественной жизни, прообразами современного непреклонного борца за мир?

Вот как обстоит с писательской темой борьбы за мир. Эта тема и злободневна и вечна. Она именно тот самый «вечный вопрос», который так любезен и мил нам, писателям. И она в обилии дает нам сложившиеся типы современности. Посмотрите, как человек труда создал в мгновение ока гигантское движение борьбы за мир на всем земном шаре! Злободневно это или типично? Я убежден — замечательно типично для пятого июля 1950 года и одновременно для всей эпохи на рубеже первой и второй половины XX века.

Эта оценка вполне объективна, вы это сами видите. А что можно сказать о субъективной оценке писателем великой темы международного мира? По-моему, только одно: в этом зале каждый присутствующий писатель в душе своей, в желании своем является горячим защитником идеи мира во всем мире и готов доказать это своей практикой, своим трудом писателя!

Я заканчиваю. Я хочу высказать вам, дорогие немецкие писатели, свою сердечную благодарность за исключительно дружеский прием, который вы оказываете нам, советским писателям. Я хочу выразить надежду на то, что дружба и писательское сотрудничество прогрессивной немецкой литературы с советской русской и многонациональной литературой будут крепнуть изо дня в день.

Я лично встретил здесь много старых своих друзей, прежде всего среди немецких поэтов, прозаиков, драматур-

гов. Мне хочется воспользоваться своим выступлением, чтобы передать свой горячий привет писателям старшего поколения Германии — Бернгарду Келлерману, Анне Зегерс, Иоганнесу Бехеру, Арнольду Цвейгу, Людвигу Ренну, Бертольту Брехту, Вилли Бределю. Со многими из них я на протяжении десятилетий многократно, подолгу общался, и — я позволю себе надеяться — мы понимаем друг друга лучше и лучше. Я хочу также передать свой привет немецким писателям молодого поколения, моим недавним знакомым по встрече в Москве — Хермлину и Кубе.

Я убежден, что свободной немецкой литературе предстоит быстрое, широкое развитие, а ее молодому отряду — большой рост. Я искренне желаю, дорогие друзья, чтобы это было так и чтобы это было как можно скорее!

2

Когда попадаешь в такой большой круг писателей, как этот конгресс, заново и с огромной силой чувствуешь, что за прекрасная область человеческой деятельности литература! Сколько здесь страсти и беспокойства, сомнений и поисков, радостей и тревог, какие надежды и какие мечты!

Воображение ведет тебя вперед, к будущему, и возвращает к прошлому, ты сравниваешь один год с другим, одно десятилетие с другим, видишь самого себя как бы отдельно от литературы и вместе с ней, видишь ее как свою собственность и самого себя как собственность литературы.

Да, на таком большом собрании неизбежны и воспоминания о самом себе. Если мы говорим о литературном наследии, о традициях, то ведь это прошлое наших отцов и прошлое отцов наших отцов. Тем ближе и, я сказал бы, тем понятнее, поучительнее наше собственное прошлое, наше «вчера» в сравнении с нашим «сегодня» и с тем, каким мы хотим видеть наше «завтра».

Я вовсе не хочу говорить о своей биографии. Но я думаю, что моя жизнь сходна с биографией множества писателей.

Вот я делаю свой первый шаг, как ребенок. Я чувствую влечение что-то написать. Я действительно что-то

написал! Это чудо! Я сделал первый шаг и не упал, а стою на ногах. Нет, я не стою на ногах: я взлетел под облака! У меня есть крылья, — какой восторг! Попробую идти дальше, — что будет?

В самом деле, я начинаю чувствовать, что во мне таится что-то «прирожденно художественное». Я все больше и больше хочу писать, и у меня получается так хорошо, что мне кажется это не только ничуть не хуже, но даже лучше, чем «у других». Мой восторг растет, как надуваемый воздушный шар.

Тогда я делаю свой второй шаг: я решаю напечататься. Поразительно, что меня печатают и мне говорят: право, это очень свежо и очень мило, этот ваш юношеский опыт! Я поднимаюсь выше и выше облаков, к небу.

У меня появляется убеждение в том, что писательское дело — мое призвание. У меня возникает большой замысел: я пишу книгу. Я пишу ее и, счастливый, приношу рукопись в издательство. Неопределенно долгое время я живу в лихорадке, наконец меня приглашают за ответом. И я ухожу домой несчастным.

Раньше мне говорили, что я пишу «свежо», теперь говорят, что я пишу «сыро». То, что прежде у меня было «мило», теперь стало «плоско». Мне говорят, что если я вздумал быть писателем, то должен учиться мастерству.

Мои страдания неопишутемы. В муках и отчаянии я делаю открытие, очень простое, как всякое истинное открытие: чтобы петь песни, надо это уметь делать!

Однако вера в призвание превозмогает все. Я учусь писать, я изнуряю себя трудом, я уже понимаю, что писательство нелегкая работа. Но я постепенно разгадываю ее хитрости, и вот сделан мой третий шаг: хорошим набором инструментов, которые я отобрал в «наследии», а может быть, даже изобрел сам, я создал еще книгу и, восторгнувшись своим достижением, отнес ее в издательство.

Что я получил в ответ? Мне говорят, что, несомненно, это все очень талантливо, изобретательно в писательской технике, но какую, собственно, цель ставите вы своей книгой?

— Цель? — отвечаю и спрашиваю я. — Но вы же говорите, что я написал талантливо, разве этого недо-

статочно? Читатель будет наслаждаться моим искусством.

— Как же он будет наслаждаться, — возражают мне, — если он не может понять, что вы хотите сказать?

Мне возвращают рукопись. Я снова несчастен. Но как-никак я уже успел приобрести друзей литераторов, они уверяют, что я — художник, и они говорят мне:

— Чудак! Куда же ты пошел со своей рукописью? Там требуют от писателя только содержания! Пойди туда, где требуют искусства!

Я отправляюсь туда, где требуют искусства. Мне говорят:

— Конечно, у вас довольно хорошее перо, и это нас обнадеживает. Но зачем вы затрагиваете вопросы, которые не могут быть предметом искусства?

— А что же не может быть предметом искусства? — спрашиваю я.

— Ну, например, вы касаетесь повседневной действительности. Это придает вашим целям некоторый нежелательный оттенок.

— Позвольте, мне только что сказали, что произведение мое лишено цели! О каких целях речь?

— Мы бы сказали иначе: ваше произведение еще недостаточно искусство, чтобы быть лишенным цели... Вы, молодой человек, не совсем представляете себе, что такое литература...

Итак, я дошел до момента, когда от молодого писателя требуется, чтобы он сделал четвертый шаг — ответил бы себе на вопрос: что такое литература? Повторяю, это не моя биография, не биография какого-нибудь одного начинающего писателя — это биография множества людей с призванием писателя.

Я говорю перед собранием, состоящим из высокопрофессиональных писателей. Но я сознательно наивно изобразил путь молодого писателя, потому что в конце концов любой путь приводит писателя к вопросу: что такое литература или (что то же) *зачем я пишу?*

Я уверен, этого вопроса еще не задает себе будущий писатель, когда, побуждаемый влечением писать, делает свой первый или второй шаг. В эту пору ранней весны у него одна забота: что-то написать, что-то напечатать,

Но уже на третьем шаге, когда писатель стоит перед задачей приобретения профессии литератора и, значит, приобретения мастерства, он неизбежно сталкивается с этим вопросом к себе: зачем я пишу? Этот вопрос следовало бы причислить к писательскому бытию на земле, к своего рода «вечным» вопросам. Его задает себе не только сам писатель. Он задается каждому из нас всей литературой, всеми читателями, и вокруг него ведутся неухающие споры и бои.

Существуют воистину два вечных ответа на этот вечный вопрос, и эти два ответа даются двумя непримиримыми лагерями литературы.

Первый ответ: литература, как всякое искусство и всякая человеческая деятельность, служит обществу. Второй ответ: искусство служит себе и живет для себя.

Я говорю от своего лица, но моя убежденность упрощена сознанием, что я иду в рядах художников-единомышленников, среди которых нахожусь, и могу говорить «я», подразумевая «мы».

Для меня искусство литературы имеет единственный смысл — как деятельность, служащая обществу, народу. История подтверждает, что долголетие и бессмертие вкушают только такие создания искусства, которые корнями связаны с современностью своих творцов и воплотили ее в образах. Будь это Сервантес или Гете, будь Бальзак или Толстой, Стендаль или Горький — все они живут, потому что в их книгах живет современный им мир, который они воспевали или презирали, любили либо ненавидели. Отнимите у этих гениев их современность — и вы у них отнимете их искусство.

Как же мы, художники нашей эпохи, столь тяжелой и столь величественной эпохи двух страшных мировых войн, социальных революций, строительства нового общества и пробуждения народов, — как мы можем отказаться от воплощения этой эпохи в своей литературе? Как можем мы отказаться от того, чтобы изобразить героинку наших дней, когда нашим современником стал человек нового мира социализма?

Если мы откажемся от этого, нашу литературу не только позабудут завтра, но от нее отвернутся сегодня. Мы предпочитаем, чтобы от нас отворачивались адепты

«искусства для искусства». Мы хотим оставаться с народом, а не пересматривать свою эстетику в интересах литературных противников.

Противники новой литературы социалистического реализма говорят нам, что мы не свободны в нашем искусстве. Я не верю, будто они настолько простоваты, чтобы думать, что их лукавство будет сочтено нами за их убеждения.

Свобода художника — это свобода выбора. История предложила нам выбор между двумя культурами: старой, буржуазной, и новой, социалистической. Выбор был сделан свободно. Это показала, например, война, когда на стороне фашизма, выступившего яростным защитником буржуазии, вряд ли можно было отыскать десяток заблудших писателей, а на стороне борцов с фашизмом во всех странах, в том числе в странах, повергнутых фашистами, были сотни и сотни писателей, жертвами своими показавших миру, что они свободны в своей защите гуманизма от эшафотов и печей Бухенвальда и Маутхаузена.

Выбор делается свободно и сейчас, когда фронт мира и демократии каждый день пополняется художниками всех стран мира.

После Октябрьской революции перед литературой стоял тоже выбор — с кем и куда идти? Среди старой буржуазной русской литературы нашлось не так мало писателей, которые ушли от своего народа в эмиграцию, бежали от современности в прошлое и остались навечно в прошлом. Но были и другие писатели, свободно сделавшие иной выбор и тем сохранившие свое искусство для народа.

В то время у нас находились доморощенные пророки, которые предрекали, что будто бы «у русской литературы одно будущее — это ее прошлое». Советская русская литература уже давно только улыбается этому афоризму, столь же далекому от истины, как каламбур далек от эпоса.

Борьба двух мировых лагерей литературы продолжается. Это борьба не нова.

Недавно изобретенное словечко «Inhaltismus» может показаться «новым» только потому, что очень плохо звучит. По-моему, это месть формализма: в борьбе с нашей

литературой успехи формалистов уже никем не замечаются, и им ничего не остается, кроме детского «словотворчества».

Наше убеждение в том, что литература должна быть наполнена народным, то есть волнующим массы читателей, содержанием, остается нерушимым. Песня существует лишь тогда, когда она печальна или весела, призывна или задумчива. Вне качественной окраски песни нет.

Именно потому, что содержание немислимо вне качества, мы говорим о единстве содержания и формы. В этом же смысле мы говорим и о мастерстве.

Я думаю, мастерство художника — это прежде всего мастерство наблюдения и понимания жизни и только *вместе с тем* мастерство воплощения жизни в художественном образе. Искусство писателя, его технологическое умение может быть применено лишь к *наблюденному* и *по-настоящему* материалу. Жизнь диктует форму.

Главный вопрос писателя — зачем я пишу? — решается не в отрыве художественности от действительности, а в их нераздельности. Это период зрелости писателя, а не его первые детские шаги, когда он предполагает, что сначала надо научиться мастерству, а потом отыскать предмет своего искусства. Нельзя решить вопрос, «как писать», не ответив себе на вопрос, «что писать».

Цель творчества я вижу в ясном выборе — для кого я пишу?

Перед нами бурное историческое развитие новых литератур. Их неудержимый рост объясняется их народностью. Живые ключи творчества бьют из недр земель, хозяином которых стали народы. Сила этих литератур обретается в их гуманизме. Первоосновой гуманизма была и будет свобода наций, и ею определяется интернациональный характер новых литератур.

Примеры развития этих литератур у всех перед глазами. Этого не хотят видеть только те, кто закрывает глаза. Мы же всегда стояли перед лицом действительности с открытыми глазами.

И здесь, в Германской Демократической Республике, мы отчетливо видим тот же процесс развития народной литературы. Мы видим, что сильнейшие представители национальной немецкой литературы сделали свой выбор:

они отдали свои таланты, свое вдохновение интересам нации. Они посвящают свои силы воспитанию молодой литературной смены, приходящей на поприще искусства из народа.

В этом залог успеха и славы всей национальной литературы Германии, залог успеха в деле объединения демократической культуры всего немецкого народа. Истинный гуманизм всегда служил единению наций и всего человечества!

1950—1956

МОЛОДОСТЬ И ТАЛАНТ

1

К молодым писателям, к литературному студенчеству, кажется мне, иногда полезно обратиться с прописной истиной. Я это и хочу сделать. Одна из прописных истин гласит, что «талант развивается и укрепляется от прилежания и упражнения». Известен афоризм естествоиспытателя XVII века Бюффона, сказавшего, что «талант — это терпение».

Литературный институт должен был бы не только давать студенчеству специальное образование, но обучать писательскому труду, писательскому прилежанию. Такое обучение должно было бы систематически искоренять благодушную веру в то, что для успеха писателю вполне достаточно одаренности.

Нет, одной одаренности недостаточно. Недостаточно даже хорошей культуры письма, известного уровня мастерства. Работе над искусством письма литератор посвящает всю свою жизнь, и основы мастерства приобретаются им, конечно, в начальный период — возможно, самый тяжелый, но и самый плодоносный. Однако не менее, а, пожалуй, более трудной, чем овладение мастерством, является другая работа, которую можно назвать *овладением задачей призвания*.

Какое направление следует дать развитию природного дара, его жизни? — вот естественный вопрос писателя к

самому себе. Если я знаю, зачем пишу, я буду знать, о чем писать.

Зачем я пишу вообще? Зачем я пишу сегодня, в данный час, в данную минуту? Без ответа на этот вопрос нельзя писать. Ответом на него служит только природа писательского призвания, которая глубоко общественна. Это — тоже одна из прописных истин.

Произведение не существует, если оно не имеет общественного интереса. Я пишу, потому что я живу в обществе. Быть нужным своему времени, своему обществу, своему народу — вот зачем я пишу.

Нет надобности перечислять имена русской литературы, указывающей нам на задачи призвания писателей. Весь XIX век и начало нашего столетия дают примеры одухотворенной общественной целеустремленности творчества русских писателей, вплоть до наших недавних предшественников и учителей — Чехова и Горького.

Гоголь замечательно говорит о процессе творчества в повести «Портрет»: «Все извлеченное из внешнего мира художник сперва заключает в душу, а уж оттуда, из душевного родника, устремляет его одной согласной торжествующей песней».

Наше студенчество, наша литературная молодежь как будто хочет довольствоваться второй половиной формулы Гоголя — хочет устремлять содержимое своего «душевного родника» «одной согласной торжествующей песней». Но ведь надо понять, что никакой «торжествующей песни» у нас не получится, если мы не выполним требования первой половины этой формулы — не «заклучим в душу» «все извлеченное из внешнего мира».

Вот что требуется прежде всего от терпеливой работы писателя — *извлечение из внешнего мира* его жизненной мудрости, его жизненных страстей.

Есть только один способ такого *извлечения* — это участие, самое деятельное участие в жизни народа. Писатель должен прежде всего знать свой народ, душевно и телесно знать его, быть с ним единым по плоти и духу.

Я могу без ошибки сказать, что этого знания недостает всем нам, а юному поколению, вероятно, *особенно*. Я часто вижу в молодых работах студенчества как бы стороннее решение задач, безучастно-внешнее и малокровное. Рассказ пишется для того, чтобы был написан рассказ. А рассказ должен писаться для того, чтобы был

найден выход страсти, чтобы жило чувство, чтобы высказывалась мысль.

В тот момент, когда рождается мысль, или возникает чувство, или воспламеняется страсть, писатель должен дать себе ясный отчет: каким образом наилучше выразить эту мысль, это чувство, эту страсть? Может быть, и не надо никакого рассказа? Может быть, то, что волнует писателя, лучше выразить в иной форме?

Литературный институт готовит профессиональных литераторов. Профессионал обязан владеть многими жанрами. Практическая жизнь требует от литератора умения написать статью, очерк, фельетон, песню, стихотворение, лозунг, рецензию, речь, письмо.

Ничто так не совершенствует работу, как ее разнообразие. Настоящий рост начинается тогда, когда писатель проверит, испробует свои силы во всех жанрах. Только тогда он угадает, где ждет его удача. Подобно металлу, дарование, прежде чем быть отточенным на тонком оселке, должно пройти множество разнообразных точил, начиная от грубейших.

Деление работы на высокую и низкую происходит от слабой культуры труда. Подлинная культура труда состоит в умении сочетать все его виды. И если мы взглянем, как строилась малая и великая работа тех, кто создал нашу немеркнущую гордость — русскую литературу, — мы увидим, что талант есть действительно *терпение*.

От Пушкина до Льва Толстого, от Некрасова до Блока каждый наш литературный талант стремился подражать этим гениям в образе жизни, и каждый писатель мог бы начертать в своем жилище девиз из единого слова — *труд*.

Поэтому будет хорошо повторить слова Горького из его письма к одному молодому поэту:

«Работайте больше, читайте и наблюдайте людей, раздражайте себя. Вообще, уж если Вы взялись за искусство, не щадите себя!

Тут необходимо, чтобы сердце было трепетно и страстно».

Я и закончу пожеланием нашему литературному студенчеству, чтобы оно не щадило своих сил в работе и чтобы его сердце было всегда трепетно и страстно!

Обилие желающих принять участие в совещании молодых писателей радует уже потому, что с приходом большой группы молодежи должен повыситься темп роста и развития всей нашей литературы. Пока этот темп невысок — и, как мне кажется, именно оттого, что за последние годы был невысок приток свежих сил в литературу. Очевидно, не последнюю роль тут сыграла война, которая, с одной стороны, подтолкнула людей, много переживших и повидавших в эти годы, взяться за перо, но с другой стороны — немало времени и сил люди молодого поколения отдали в послевоенные годы на завершение прерванного ученья, на восстановление и новое устройство своих домашних дел, своего быта, подорванного войной. Всерьез заняться литературным трудом эти люди могли сравнительно недавно, когда за плечами уже не двадцать и даже не двадцать пять, а все тридцать и больше лет.

Подавляющее большинство участников нынешнего совещания имеет высшее образование. Это — гигантское достижение, к которому мы так привыкли, что почти перестали его замечать. Во время моей литературной молодости положение было иным — на заре советской литературы среди нас было много таких, кто в силу исторических обстоятельств не успел, не мог вовремя завершить свое образование. Недостаток знаний писатели моего поколения возмещали энтузиазмом, страстной верой в свое призвание создать новую литературу — и они ее создали. Сегодня часто видишь, что молодому литератору образованности не занимать, а вот энтузиазма, веры в свое высокое призвание неплохо было бы добавить.

Одна из коренных проблем в литературном творчестве — отношение писателя к действительности. Для молодых литераторов очень важно правильное философское понимание этой проблемы. Правда, есть немало даровитых людей, которые теоретически отлично понимают ее значение. Но как реализовать это понимание?

Быстро накапливающиеся и развивающиеся события нашей действительности провоцируют писателя на простое фиксирование фактов, которых так много, что успевай только фиксировать. Они повсюду вокруг нас, — почему бы, в самом деле, не воспользоваться натурой, не

списать с жизни Ивана Ивановича и Марии Ивановны некий случай, пригодный для беллетристического «оформления»? Можно для проверки случая зайти к соседям и убедиться, что их жизнь очень похожа на то, как живут Иван Иванович и Мария Ивановна. К тому же и газеты подсказывают почти те же самые факты из жизни едва ли не тех же «соседей», советуя при этом: «А ну-тка, друзья писатели, обобщите!..»

Но в том-то и дело — как обобщить?

Для каждого писателя, как и для каждого человека, один и тот же факт представляется по-своему. «Свое», личное, субъективное отношение к факту есть тот источник, который питает художественную индивидуальность писателя. Из того же источника черпается окраска избираемых писателем героев, их «особливость», отличие от героев другого автора. Факт, рассмотренный только глазом писателя, всегда остается, таким образом, частностью явления, одной, особой его стороной.

Без «своего» взгляда на факты их нельзя индивидуализировать, нельзя настолько сделать особливими, чтобы они запечатлелись читателем. Это — путь к созданию индивидуального характера, и ради этого нам нужны «соседи», нужны наблюдения за жизнью Ивана Ивановича и Марии Ивановны.

Однако списывание конкретных случаев из жизни, простая фиксация их, поскольку мы их наблюдаем, никогда не дает нам обобщенного характера, который мог бы сделаться образом или приметой времени. На наблюдении единичных фактов жизни кончается собирание пчелой меда с цветов действительности.

Как же создать характер, который, будучи индивидуальным, был бы вместе с тем обобщенным образом или характером типическим?

Мысль художника, помимо движения от единичного факта к виду явлений, от вида к роду явлений, должна заключать в себе и встречное движение — от общего к частному. От сочувствия писателя определенным тенденциям в развитии действительности, от понимания их, от его философских, эстетических воззрений зависит трактовка факта.

Нынешний прогрессивный писатель-реалист Запада может наблюдать тех же самых «соседей», те же факты, что и мы с вами, но, наблюдая то же самое, он разовьет

одну идею, мы — другую, в силу различия отношения к действительности.

Литератор обязан постоянно синтезировать в своей творческой лаборатории оба эти встречные движения — факты и понимание действительности. Иначе явления жизни в его книгах будут либо обесмыслены («голые факты»), либо обездушены («голая тенденция»).

Крайностей этих позволяет избежать писательское воображение, фантазия. Без фантазии не может быть показана правда жизни, так как фантазия помогает найти обобщение. Кстати, иногда у нас еще побаиваются этого слова «фантазия», а ведь, по сути дела, весь наш литературский цех стоит на камнях фантазии!

Связать реальность с фантазией поможет логика. Чтобы описать путешествие на Марс, нужен прочный «земной» плацдарм — знания. На основе научных знаний, с помощью логических построений, вмещающих в себя и фантазию (отнюдь им не противоречащую), мы можем провести с вами некоторое время на Марсе, прежде чем туда долетят ученые.

Нужно обладать опытом переживаний. Помню, однажды это соображение очень смутило одного инспектора, присутствовавшего на занятиях моего семинара в Литературном институте, — ему в разговорах о переживаниях почудился какой-то опасный «изм». Он полагал, что с литераторами, да еще молодыми, следует говорить только об убеждениях. Но без опыта переживаний литератору делать нечего. Его личный опыт, его радости и страдания — это одно из драгоценнейших богатств литературы, без которого в искусстве нельзя сделать и шага. Этим опытом художнику надо особенно дорожить. Ведь именно в нем кроется секрет воспитательного воздействия произведений искусства.

Можно с достаточной степенью точности утверждать: зная себя, я знаю вас. Создавая систему образов в произведении, писатель, по существу, расчленяет, разделяет между героями свой запас переживаний. Примерно так, как композитор, построив законченную мелодию в clavире, «раздает голоса» в симфоническом оркестре, пользуясь разнообразием инструментальных тембров. Роман — это партитура. Часто о произведении в целом, как и об отдельных его частях, можно услышать: автор сфаль-

шивил, хотя характеры и обстоятельства, описанные в романе, вполне реальны. В чем же дело? Оказывается, писатель нарушил «оркестровку» — дал басу то, что подобало бы петь сопрано. Вот почему литератор должен чутко слушать самого себя, чтобы успешнее «слышать» других.

Это тяжелая обязанность: всегда, во всех случаях жизни, как бы со стороны наблюдать за собой, за своими переживаниями. Суровая работа, отпугивающая слабо-нервных. Но для плохих нервов литература мало подходящее место. Здесь все должно быть утонченно и в то же время ясно. Читатель, следя за вашим героем, выверенным на опыте ваших жизненных познаний, подумает про себя: «Да это же как раз так, как было со мной!» — в этом «как раз» и есть секрет успеха различных, непохожих одна на другую книг.

Не менее трудно добиться подлинной простоты в искусстве. Большая литература — это праздник, требующий, чтобы все было расцвечено, красиво, музыкально. Стремись к этому — и забираешь лишнего. Особенно на первых порах: покажу мой слог, мой стиль, мою индивидуальность — пусть заметят, пусть удивятся, что я пишу не так, как все.

Федор Васильевич Гладков вспоминал как-то интересный эпизод из своей богатой биографии. Наш почтенный и отличный писатель, будучи молодым, ходил в кружок Андрея Белого, в его литературную студию (кстати, эти студии приносили не один вред, но и пользу, и, может быть, стоило бы сегодня нашим жанровым секциям Союза писателей позаимствовать кое-что из опыта студийной работы). Гладков принес на суд товарищей свой рассказ. А. Белый и его ближайшие ученики раскритиковали молодого автора в пух и прах: дескать, это написано слишком просто, чтобы быть интересным, — искусство должно запоминаться каждой деталью, каждой фразой. Огорченный Гладков вышел на улицу и по дороге домой встретился с Вересаевым. Рассказывает ему: «Меня разбили». А тот отвечает: «Ну что ж, мы с вами старики, мы, видать, отжили — теперь по-нашему никто не пишет, пора уходить». Гладков возмутился: он молодой, начинающий писатель — и вдруг «мы старики»! Решил побороться за свою молодость, сел писать «Цемент». В первом варианте этого большого романа, если вы помните,

на каждом шагу — метафора, необычайная образность, масса изысканных речений, словечек. Сравните это первое издание с нынешним — и вы увидите, как много и плодотворно потрудился опытный писатель, переделывая всю речевую структуру книги, исцеляясь от лукавых внушений не писать «просто». Подобную болезнь роста — грех стилизации — пережили почти все мы.

Рецептов простоты не существует, учатся в литературе по ее образцам. Индивидуальность талантливого литератора всегда в будущем гарантирует ему свою свободную манеру, но делать первый шаг надо отталкиваясь от образцов, от завоеванного великой литературой.

Не бойтесь труда, затраченного на учение, — не бойтесь написать и выбросить написанное. Не начинайте с гениальничания — этот недуг неисцелим. Считайте, что гениальности вам не дано, и даже втайне не надо себя тешить этой фантазией. Гончаров, прежде чем сесть за первую книгу, пятнадцать лет писал и бросал свои опыты в корзину — вырабатывал то, что мы сейчас называем техникой, культурой письма. Да и впоследствии каждый новый роман Гончаров писал десять — двадцать лет. Казалось бы, нерациональное использование таланта. Но вот прошла революция, сменились эпохи, а романы Гончарова по-прежнему живут и читаются повсюду.

Хочу пожелать молодым писателям помнить еще об одном: таланты родит земля. Наша прекрасная столица все-таки только малая часть великой нашей земли, на которой везде и всюду, то здесь, то там, появляются новые дарования. Так было всегда, так происходит и теперь, в наши дни.

Уважайте свой талант, друзья. Но уважайте также всякий талант, где бы он ни вспыхнул, из какой бы глубины ни засветился, откуда бы ни замерцал своим первым несмелым огоньком. Советская литература лишь начала свою жизнь. Молодым поколениям писателей не только предстоит продолжить эту жизнь, но и повести ее к чудесному процветанию. Берегите же силы друг друга, работайте тесной, дружной, горячей семьей, искусством своим помогая строить народное счастье.

В юные годы лучше всего и надежнее всего начинать нелегкий путь писателя — нелегкий по труду и нелегкий по ответственности. Вот об этих двух факторах — труде и ответственности — мне и хотелось бы сказать два слова.

В начальный период работы писателя перед ним стоит всегда остро вопрос об отношении к наследию и об ответственности его, о долге его перед действительностью, перед жизнью. Это трудный период, но это не значит, что он самый трудный. Мне кажется, что труднее работа писателя становится тогда, когда он уже профессионализировался, когда он стал писателем-профессионалом. Еще труднее, когда он достиг вполне зрелых лет и того уровня мастерства, который требуется от художника-профессионала. Но и молодость тоже трудна.

В начале деятельности вопросы об отношении к наследию, об отношении к действительности чрезвычайно волнуют молодого литератора.

Два противоречивых решения встают перед ним, когда он думает о наследии: как быть похожим на высокие образцы и как быть непохожим. Вот столкновение, в котором он живет.

Быть похожим — это значит не отрываться от высокой и прекрасной традиции, которой обладает русская литература.

Чтобы не отрываться от этого богатства, которым мы обладаем, чтобы использовать лучшее, что в этом есть, надо уметь читать, надо уметь понимать людей, надо критически относиться ко всяким произведениям — великим и малым.

Чтение поверхностное, то есть не критичное, без обдумывания, без своего личного взгляда на образцы, мало что даст литератору. Горький говорил, что и старые авторитеты должны быть критически пересмотрены для того, чтобы писатель почувствовал свою самостоятельность в труде.

Итак, быть похожим — это не значит повторяться, ни в коем случае не повторяться, но воспринимать лучшее в его совокупности, извлечь из него ценное и нужное для нынешнего дня, для работы молодого писателя. Вот в чем состоит это «быть похожим». Не копирование, не повторение, а переработка наследия.

Быть непохожим — это значит внести свое, продолжить лучшее, что вы восприняли в школе, в вашем изучении литературы.

Эти два полюса в их столкновении должны дать то зажигание, из которого возникает энергия молодого писателя.

Самое главное в работе — это труд, преодоление препятствий с помощью труда. Здесь действительно есть образцы, которым мы должны следовать. Надо знать хорошо, как работали А. Чехов, Л. Толстой, М. Горький. Это великолепный и прекрасный образец служения литературе, служения труду литературой.

Затем мне хотелось бы сказать еще об ответственности писателя. Что это значит? В конце концов можно написать рассказ, даже и не выглядывая в окно своего кабинета, потому что есть чувство и уверенность, что ты можешь сделать рассказ из какого-то явления, наблюдаемого не тобой, из каких-то переживаний, испытанных не тобой.

Но если это произведение не будет отвечать читательским требованиям, то оно останется простой лабораторией, это можно определить как литературный опыт в ряду многих и многих литературных опытов.

Надо непременно все время думать о читателе. Мы живем в среде, окружающей нас. И вне этой среды литератор не может себя поставить. Мы пишем для кого-то. Это читатель. Его надо включить в твое самосознание. Ты должен быть им, и он должен быть тобой. Это должна быть слитность, все время нужно чувствовать его соседство, его локоть. Это физическое ощущение близости должно быть одной из задач, которые вам предстоит решать.

Как сделать, чтобы рассказ, основанный на личных переживаниях, на ваших наблюдениях, сделался нужным для читателя? Чтобы этот рассказ ответил какому-нибудь его душевному движению? Вот что нужно помнить: нельзя, чтобы писатель замыкался в самом себе. Он должен раскрывать себя так, чтобы в этом раскрытии был и читатель с его желаниями и требованиями. Это будет ответ жизни, как мы обычно формулируем, это будет ответ действительности. Это будет та ответственность, которую вы должны испытывать, когда вы беретесь за перо. Это не так просто — соединить ваше личное с общим, но это

центральная задача призвания. Так же как скульптор, вынося свою скульптуру на общий суд, должен быть уверен, что она привлечет внимание и заставит задуматься зрителя, так и вы, вынося свой рассказ на общий суд, должны быть уверены в том, что этот суд будет в вашу пользу. А решение в вашу пользу будет тогда, когда тем, что вы пишете, вы ответите читателю, когда то, что вы пишете, будет близко читателю.

Ответственность возрастает по мере того, как книга распространяется... Я вам желаю стать народом любимыми. А отблагодарит вас народ очень щедро. Советский читатель у нас добрый, он даже снисходителен к ошибкам и умеет учить. Учит он, правда, не всегда быстро, иногда медленно. Но терпение тут необходимо. Вам и этого качества должен пожелать: терпения в труде, терпения в общении с читательской массой и терпения в выработке необходимых вам качеств, о которых я сказал вначале.

1944—1958

К ОБРАЗУ ЛЕНИНА В ЛИТЕРАТУРЕ

Последнее время мне довелось прочитать две недавно появившиеся книги и отрывок из одной рукописи, касающиеся семьи Ульяновых, близкого окружения Владимира Ильича Ленина и отчасти личности его самого. Книги носят характер воспоминательный, но обе написаны в приемах повести, одна — для юношества, другая — для взрослого читателя. Еще не оконченная рукопись представляет собой тоже повествование, но строится оно на фактическом материале, изученном по литературе, архивам, свидетельствам старожилов Средне-Волжского края.

Объединяя три письма, посланные мною авторам книг и рукописи, я руковожусь не только тем, что эти письма являются рецензиями на тематически сходные работы, но также желанием затронуть ответственное стремление нашей литературы дать читателю художественный образ Ленина.

Создание образа Ленина требует от писателя огромного таланта. У нас еще нет произведения, где этот образ был бы написан большим планом, достойно охватывающим великую миссию человека, который возглавил гением своим социалистическую эру у самого ее почина.

Тем более мы должны любовно дорожить хотя бы небольшими литературными штрихами, верно, не наду-

манно рисующими отдельные живые черты Ленина. Со временем такие штрихи послужат незаменимым подспорьем художнику, который будет в силах изваять словом законченный образ Ленина — вождя и человека.

В советской литературе можно назвать несколько драгоценных, творчески сильных произведений, помогающих нам составить яркое представление о многих сторонах личности Владимира Ильича. Это относится к литературе воспоминаний о Ленине с его портретом, написанным рукою Горького, с достовернейшими записями Крупской и других соратников и спутников основателя нашего государства. В прозе существуют рассказы и очерки с крупными хорошо наблюденными подробностями из жизни Ленина. В драматургии мы знаем произведения, заложившие талантливую театральную традицию в изображении Ленина, — это касается, например, известных пьес Николая Погодина. В поэзии Владимир Маяковский сделал первый смелый шаг на пути к обобщенному образу коммунистической партии с ее вдохновителем — в поэме «Владимир Ильич Ленин».

Нет оснований ставить в один ряд с признанными произведениями о Ленине повести, о которых идет речь в моих письмах. Но эти повести говорят о продолжающейся работе над закреплением в литературе образных черт Владимира Ильича, и один этот факт заслуживает внимания. Необходимо, мне кажется, отмечать каждую частичную удачу литератора на этом пути, указывать на успехи и оплошности в решении нелегкой задачи. Наконец, надо поддерживать авторов, берущихся отыскивать новое в истории жизни Ленина, и особенно — на их первых шагах.

Ленин не только наше прошлое. Он — настоящее, он — будущее. Мы ждем писателя, которому посчастливится дать образ Ленина с мощью исторической и художественной правды.

1

Уважаемый Георгий Яковлевич, получил Ваше письмо и вскоре — Вашу книгу, которую прочитал с интересом и радостью за своего земляка, теперь мне хорошо знакомого и — могу с удовольствием сказать — дорогого. Благодарю Вас,

О книге должен сказать следующее.

Вы взялись за большую задачу и, на взгляд мой, решили ее в общем весьма удачно. Мне кажется, среди книг, посвященных семье Ульяновых, Ваши воспоминания займут не только заметное, но хорошее место и сделаются необходимым источником для изучения облика родных и близких В. И. Ленина, его самого в кругу домашних и всей атмосферы замечательного русского дома, из которого вышли яркие, сильные революционеры, чистые духом люди и сам гений новой эпохи, вождь коммунистического мира.

Никто, вероятно, кроме членов семьи Ульяновых, не мог бы дать читателю так много бытовых подробностей о ее жизни, как дали Вы, судьбою поставленный в особо близкие и нерасторжимые отношения со всеми членами семьи.

Задача Ваша была трудна, потому что требовала достоинства и такта от воспоминателя, обязанного все время не забывать об «исключительности» лиц, о которых он говорит, и в то же время непременно говорить с той простотой, которую эти лица вдохнули во весь уклад своей жизни. Книга Ваша обладает таким достоинством и таким тактом.

Очень важно, что Вы сохранили свой детский взгляд на происшествия, случившиеся с Вами в ребяческие годы, на события, тогда загадочные и непонятные малышу. Вместе с тем Вы в меру дополнили картины детских лет объяснениями событий, понятых, изученных Вами лишь впоследствии, когда Вы стали взрослым. Этого рода объяснения, по неизбежности, звучат иногда публицистично, но содержание их нужно читателю, особенно — юношеству и молодому поколению вообще, привыкшему осмысливать явления политически и не очень полагающемуся на непосредственное восприятие живых фактов.

Однако фактичность воспоминаний Ваших является одним из бесспорно ценных качеств книги: фактов много, они переданы сжато, без украшений или излишеств беллетризации. Там, где Вы вводите документы или отрывки из них, Вам тоже не изменяет чувство меры, — это видно по отбору цитат, касающихся всегда только главной темы любого из эпизодов.

В частности, Вы хорошо сделали, что привели письма в связи с историей усыновления Вашего Елизаровыми, —

они объективно рисуют обстоятельства этого акта, изображенного также и с «субъективной» точки зрения мальчика, еще не способного по-настоящему оценить, что же с ним происходит (сцена у нотариуса).

Книга написана искренне, и автор сумел избежать угрозы, стоящей перед сочинителями историй, написанных в подобном жанре — от лица малолетнего, — избежать слащавости и умиления. Наоборот, Вы достаточно мужественно рассказали о противоречиях, которые довелось преодолеть и взрослым и ребенку в осуществлении столь необычного дела, как усыновление мальчика чуждой семьей с согласия его здравствующих родителей.

Хорошо различимы оказались нарисованные Вами образы главных действующих лиц Вашей мемуарной повести. Характеры Анны Ильиничны и Марии Ильиничны, набросок портретов их брата Дмитрия и особенно М. Т. Елизарова представляются мне отчетливыми и впечатляющими. Мать В. И. Ленина — Мария Александровна — тоже видна ясно в славных ее чертах мужества, трезвости оценок, жизненной мудрости, хотя написано о ней немного. Ее воспринимаешь во всем обаянии большой, душевной, деятельной жизни и легко дописываешь воображением ее трагедию, ее любовь к детям, и свободу ее глубоких связей с ними, и стойкость в одолении испытаний, которые, кажется, только и могла превозмочь одна из чудесных русских женщин конца XIX века.

Наконец, сам Владимир Ильич Ленин.

Насколько образ его сохранил я немеркнувшим, по своим личным впечатлениям, насколько сложился он по известным воспоминаниям и по литературе о нем, настолько кажется он мне достоверным в Ваших зарисовках. Главное в них, пожалуй, пластичность облика Владимира Ильича, живость и быстрота его движений — именно «без суетливости», что Вы отмечаете с точностью, — удивительная способность общения с каждым человеком в доступном и свойственном этому человеку ключе. То, что он с Вами, мальчиком, общается ровно так, как можно и должно общаться применительно к Вашему возрасту, познаниям, интересам и применительно к любому данному случаю, — это Вы описали правильно и этим оттенили постоянно сквозящую особенность педагогической манеры Ленина, по-моему — свойственной ему в большом и в ма-

лом. Притом из рассказа Вашего возникает и естественность этой манеры, ее покоряющая легкость и «незаметность». Игры его с Вами, весь бытовой тон домашних сцен даны в книге так, что доверие к правдивости описаний, кажется, ни разу не поколебалось.

Сила повествования в том, что это не посторонний взгляд на семью, а как бы сама семья, рассмотренная любовным глазом изнутри ее жизненных перекрестных связей. Рассмотренная не беспристрастно, а с пристрастием горячего участника этих связей.

Как же написана книга в стилистическом, литературном отношении?

Разумеется, она не могла бы донести до читателя существа своего содержания столь успешно, как я сказал, если бы не одно ее качество, которое — думаю я — надо поставить в заслугу автору.

Вы хорошо расположили материал. Краткость глав делает текст подвижным и энергичным. То, что каждая глава заключает всего один какой-нибудь эпизод, внутренне законченный, все время нагнетает интерес читателя к развитию действия и разнообразит картины. Этот темп и есть достоинство, привлекающее к воспоминаниям со стороны литературной.

Лично для меня книга имеет еще, так сказать, дополнительный интерес, как для Вашего земляка: я нашел в ней много деталей, метко живописующих дореволюционный Саратов, хорошо мне знакомых, красочно верных.

Ну, это понятно: всем нам присущ чувствительный местный патриотизм, особенно когда дело идет о детских наших годах...

Но Вы, Георгий Яковлевич, видимо, еще «молодой» прозаик, и Вам надо будет повнимательнее отработать текст со стороны стиля, когда дойдет до новых изданий Вашей книги.

Вы допускаете иногда тавтологии, например, в таком духе: «неизбежная необходимость» (стр. 75 и др.). Или вдруг обнаруживаете пристрастие к глаголу «поведать»; этот славянизм, как и другие подобные, вошедшие в моду, имеет малопрятный вкус, и его уж никак нельзя употреблять, когда им просто хотят заменить глагол «сказать». (Вы ведь не напишете: «Идет дождь, — поведал я ему», — а у Вас встречается что-то похожее на стр. 12,

200 и многих других.) Неверен оборот: «Что-то чертыхнулся» (136). «Привязанность» Вашу к Ленину нельзя назвать «чертой характера» (184). Есть и прямые ошибки: матрицы не «отливаются» и не «блестят» (они из бумажной массы) — отливаются из металла *формы* по матрицам (79). Вы пишете о гриппе, что он «почему-то» назывался испанкой; автор должен знать — почему (157). Есть неточности описаний, например, на стр. 73-й, где Вы передаете, как смеялись над человеком, который «если поставит самовар, то наложит в него дров вместо углей, а в трубу нальет воды...». В трубу он наложил дрова...

Все такого рода неловкости портят, отягощают стиль и дадут питательную пищу рецензентам.

Самая слабая глава у Вас — последняя. Вы здесь разъясняете общими фразами без них понятные вещи и вообще сбились с языка всей книги: «...факты эти еще раз свидетельствуют...»; «...помощь явилась результатом...»; «...эпизоды... прекрасно характеризуют...» (192—194). Начало главы совершенно шаблонно.

Но стиль в целом выдержан неплохо, а слабые места исправимы.

Мне стало известно (и может быть, это Вас заинтересует), что одной старой коммунисткой собран обширный материал о пребывании Ленина в Самаре (1889—1893 годы) и о его семье. Она пишет большую книгу об этом, одно из действующих лиц в которой — М. Т. Елизаров. Если захотите, спишитесь с ней...

Желаю Вам здоровья и успеха.

2

Уважаемая Т. Н., простите, что я подверг Ваше терпение такому долгому испытанию. Понимаю, что это нехорошо и даже жестоко, но вышло это, конечно, не по злой воле или невниманию, а по неизбежности...

Итак, «стоит ли» Вам писать дальше? Мне кажется, Вы не должны в этом сомневаться. Конечно, стоит.

Я уже не говорю о ценности и обилии собранного Вами материала. Судя по тому, что Вы рассказываете в первом своем письме ко мне, Вам удалось обнаружить много до сих пор неизвестных фактов биографии молодого Ле-

вина. Это само по себе драгоценно. Но, кроме того, Вы умеете хорошо рассказать — у Вас есть природное чувство речи и литературный опыт. Подтверждается это ритмом Вашей фразы, без которого литературное произведение вообще невозможно.

Но, разумеется, Вам придется много поработать, к чему Вы, впрочем, готовы.

Жанр исторической хроники избран Вами, думаю, правильно: он дает возможность сочетать повествование с изображением или рассказ о действительно, исторически бывшем с домыслом воображения, с вымышленными образами. В этом смысле жанр очень «свободен». Здесь (как вообще в искусстве, разумеется) важна мера: от того, насколько Вас увлечет «беллетризация», с одной стороны, и насколько Вы будете поддаваться власти факта, истории, всему подлинно бывшему — с другой, зависит успех хроники.

Беллетризация — вещь коварная. Погода, ландшафт, бытовые штрихи, описание внешности человека, всякого рода аксессуары важны не сами по себе. Они, во всяком случае, не облегчают, а затрудняют работу над хроникой. Сочетание факта с вымыслом хорошо, только когда второй служит первому. Пейзаж — не просто перерыв, не антракт между сообщаемыми читателю фактами, но образное воплощение или уяснение фактов.

Поэтому *переходы* от одного жанрового вида к другому, швы между повествовательным изложением (сообщением факта) и собственно «беллетристической», или изображением художественным, — такие переходы должны быть «к месту», то есть выверены с точностью в каждом случае.

Вы этого еще не достигли, по крайней мере на страницах, которые я прочитал. Например, Марк едет на станцию, и Вы рисуете его прошлое пером беллетриста. Внезапно перо это Вы отодвигаете в сторону. Следует очерк (информация, в сущности) — биография народовольца А. Ульянова. К очерку примыкает воспоминание Марка о другом Ульянове (с неизбежным — «вдруг встал в памяти»), и, кстати сказать, у читателя создается представление, что «террористическая» группа и есть... марксистская группа «Освобождение труда», — так слился авторский очерк с «воспоминаниями» героя. Но вот Вы отложили в сторону перо очеркиста и снова перешли к бел-

летристике — пишете о густоте дыма из труб крестьянских изб и прочем (и еще раз кстати: *густота* дыма из труб едва ли может говорить о *достатке* крестьян).

Переходы не обоснованы художественно, они могут быть передвинуты дальше, ближе — *механически*, так как отсутствует связь ассоциации, нет логики искусства, побуждающей перейти от беллетристики к «информации» и обратно именно на том месте, где сделал переход автор.

Об этом хочется сказать Вам *на будущее*.

Еще один, существенный для прозаика, совет. Побольше конкретности. Образность тем выразительнее, чем точнее, конкретнее назван предмет.

У Вас: «...лошади жуют зерно». Крестьяне готовят «утреннюю пищу...». «Шумели птицы...»

Все это верно, конечно. Но в прозе, вернее — в поэтической прозе художника, требующей зримой ясности, не должно быть родовых понятий, если это не диктуется самой смысловой задачей содержания.

Предметность — необходимое качество образа. Что такое «пища»? Эпитет «утренняя» не делает пищу понятнее читателю, характернее для крестьянина (поелику дело идет о деревне). К тому же для «утренней пищи» существует слово «завтрак». Но и завтрак не конкретен — разные бывают завтраки. *Овес* лучше *зерна*. *Грачи* более уместны, чем *птицы*. А если не грачи, то о каких *птицах* говорит автор, употребляя эпитет, определение¹ — «шумели»? Надо это сказать.

Точности, ясности, определительности образа надо учиться у Толстого. А как все конкретно у Чехова! Представить себе немислимо, чтобы у них кто-нибудь готовил «утреннюю пищу».

Решив «беллетризовать» Вашу хронику, Вы неизбежно возложили на себя долг равняться на хорошую прозу. Потому я и говорю, что Вам придется поработать.

Еще два-три замечания.

Работая, Вы должны помнить, что читатель не обязан знать столько же, сколько знает автор. В данном случае Вы тем более богаты знанием, что *открываете* (хотите открыть) читателю нечто *новое* о Ленине. Но если бы Вы

¹ Переносу категории эти на глагол — в данном примере он несет их функцию. — К. Ф.

даже не открывали ничего нового, то надо помнить, что читатель всегда ждет от книги некоторого «узнавания» нового (на этом покоится правило интриги, возбуждающей интерес чтения).

Пример обратного из Вашей хроники. Вы пишете о девятнадцатилетнем Ленине. Он у Вас не только уже «противник народников» (что известно автору и еще неизвестно читателю), но уже изучил «...расслоение деревни и рост капитализма...». Вероятно, это так. Но читатель не узнал это от Вас, Вы не рассказали (и, уж конечно, не *показали*), как Ленин изучал расслоение деревни. А ведь это — Ваша прямая цель, задача хроники — рассказать и (раз Вы взялись беллетризовать свое произведение) показать, как же происходило это изучение деревни.

Вы можете мне возразить: это я и сделаю, когда Ленин придет с Марком в деревню. Но в таком случае Вы забежали вперед и, во всяком случае, ослабили интерес читателя к узнаванию самой истории изучения Лениным деревни, современной его юношеским годам. Вы пишете об этом так, будто всякий должен знать и понимать, что такое Ленин в девятнадцать лет. Но ведь это Ваша тема! Вы-то уже все изучили, но откуда видна читателю «неразрывная связь» (Ваши слова!) Ленина с землей?! Для читателя — это голое утверждение. Со всем этим, с этими словами, безусловными, неоспоримыми для Вас, Вам следовало не спешить: мы, читатели, должны это узнать из рассказа, из действия, из фактов. Вы этого пока (в 1-й главе) не описали... то есть насчет «связи с землей».

Мне хочется предупредить об опасности длиннот. Вы берете все очень широко. Но рассчитали ли Вы до конца?

Композиция решит дело. От построения и соразмерности глав зависит — победите ли Вы обширный материал или он победит Вас? Слово здесь играет серьезную роль. Не давайте ему затопить хронику. Экономьте слово. Чем скупее на него будете, тем богаче оно Вам отплатит.

Не попадалась ли Вам книга Лозгачева-Елизарова, вышедшая прошедший год в Саратове (Саратовское областное издательство)? Автор — приемный сын четы Елизаровых. Он описывает свое детство и раннюю юность,

историю усыновления своего Марком Тимофеевичем в Саратове. В книге показана жизнь мальчика в семье Ульяновых, встречи с Лениным. Многие очень удачно написано; хорошо изображается Владимир Ильич — на редкость живо и похоже. Я не собираюсь ставить книгу Вам в пример во всех отношениях (к тому же описывается другое время — с 1910 до 1924 года — до смерти Ленина).

Но в одном отношении воспоминания безусловно примечательны. Написанные для юношества, они читаются и взрослыми легко и увлекательно. Объяснение — в композиции: очень короткие и равновеликие главки, причем в каждой изображен только один какой-нибудь эпизод. Недочеты скрадываются таким построением (они есть, — отчасти языковые, а в последней главе и в стиле: автор вдруг сбился на газетную манеру, и слова утратили какое-либо влияние — не воспринимаются).

Вам, библиографу, не составит труда отыскать книгу: ее стоит прочесть, — она лишний раз убеждает в решающем значении композиции.

Вот все, что могу сказать Вам, уважаемая Т. Н.

Желаю Вам успеха в работе. Не бросайте ее: и потраченный уже большой труд, и замысел, и возможности Ваши таковы, что нет основания унывать и терзать себя сомнениями в своих силах, — их хватит.

Только (простите за грубость) не растекайтесь. Хорошо найденное слово дороже десятка и сотни подобранных на ходу. А «сокращать» однажды оконченную работу куда тяжелее, чем писать кратко.

Еще раз извините мое молчание.

Будьте здоровы.

3

Уважаемая Софья Семеновна, благодарю Вас за книгу. Это хорошая, интересная книга. «Комплект «Правды» — лучшая ее часть. Ее можно назвать отличной. Разговор по телефону очень увлекает и даже волнует, потому что Ленин, которого в эпизоде нет, воспринимается таким, каким он — так сказать — «должен был быть» и, конечно, был!

Вообще Ленин во всей книге, по-моему, вполне и убедительно живой. Например, он очень хорошо *уходит* с

концерта. Он был такой, — это мое свидетельское убеждение.

Силу этих маленьких рассказов создает их «воспоминательность», их верность фактам. Думаю, поэтому их можно было бы так и назвать — воспоминания. И, стало быть, Сашу Вешневу заменить ее подлинным именем, то есть переписать книгу «от первого лица».

Что это дало бы? Бóльшую свободу и точность *отношения* автора к описаниям, изображению. Если бы Вы говорили за себя, а не за Сашу, Вы (кажется мне) избежали бы некоторой — уловимой сейчас — идеальности (чтоб не сказать прикрашенности) образа девушки. Вы говорили бы чуть-чуть строже, и это сделало бы очевиднее наивность и особую прелесть, заключенную в неподготовленности маленькой героини к ее очень серьезной роли. Говоря о себе, автор всегда старается избежать любования, от которого ему гораздо труднее остеречься, если он зашифровывает себя вымышленным лицом.

Разумеется, это можно оспаривать, но я говорю о своем впечатлении от Саши, — впрочем, весьма славной и почти совершенно реальной девушки времен первых лет Октября.

Вы удачно восстановили тогдашний быт — в подробностях, теперь утрачиваемых памятью и абсолютно незнакомых тем, кто тогда не жил или только начинал жить. И это тоже делает книгу воспоминаниями современника. Они у нас так редки, что, появляясь не сочиненными, а в своей доподлинности, поражают больше, чем иные красоты беллетристов.

Ведь Вы не откажетесь от достоверности Марии Ильиничны? Но тогда почему Саша должна изобразить Марию Ильиничну лучше Вас?

Пишу Вам так много не потому, что книга вызывает меня на возражения: она и такая, как есть, хороша. Но вот, подите-ка — никогда так не хочется поправить плохое, как улучшить хорошее!

Одну вещь, впрочем, хотелось бы у Вас поправить. Вы чересчур склонны к определениям и — кажется — не замечаете этого. У вас есть, например, одна фраза, в которой я насчитал 23 прилагательных (включая причастные). Ими просто засеяны эти двенадцать строк, не поддающиеся прочтению без специальной репетиции, — по-

смотрите последний абзац на странице 49-й с переносом на 50-ю. Большой литературный Ваш опыт вряд ли Вам это простит.

Ну, вот и все. Наш брат не может не поворчать.

Как там никак, а книга заставила меня взяться за перо.

Еще раз благодарю Вас. И будьте здоровы. Очень рад Вашей удаче,

1959

ПЕРЕВОДЧИК — ХУДОЖНИК

Для всего дела художественного перевода наступает как бы новая историческая полоса. Это касается всего мира, а не только Советского Союза. Мир изменяется бурно, как никогда. Мы живем в эпоху, предвестником которой был Великий Октябрь. Это наша величайшая социальная революция вызвала к жизни ныне с такой мощью развернувшееся мировое национально-освободительное движение колониальных народов Азии и Африки, народов Латинской Америки, свидетелями и активными сторонниками которого мы сейчас являемся.

По числу выпускаемых в свет переводных изданий Советский Союз стоит на первом месте в мире. Среди этих изданий переводы художественной литературы занимают огромное место. Факт этот обязывает писателей ко многому, и прежде всего — к серьезнейшей подготовке новых кадров переводчиков высокой квалификации.

С ростом наших международных связей, с непрерывным усилением той роли, которую исторически занял в мире наш народ и которую выполняет наше государство, мы можем и не заметить, как далеко отстаем в своей переводческой деятельности от настойчивых требований времени.

Проблема перевода сложна. Она сугубо сложна для писателя, имеющего дело с литературным, то есть — в подлинном смысле слова — поэтическим искусством пе-

ревода. Художественный перевод больше, чем всякий иной, служит познанию одного народа другим. Художественная литература своими богатейшими изобразительными средствами раскрывает нам человека, а знание, понимание человека создают наше представление о нации.

Обмен в области так называемой «чистой» науки осуществляется тоже благодаря работе переводчика. Математики, объясняющиеся между собою формулами, все же вынуждены пользоваться услугами переводчика. Астрономические исчисления Коперника или Галилея, их открытия и выводы мы знаем благодаря научному переводу. Но этот перевод ничего не скажет нам о личности Коперника или Галилея, мы не узнаем их человеческой судьбы, а за нею — судьбы их современников, их народа. Полноту представлений о нации нам дает искусство писателя, которое может быть передано другой нации единственно с помощью переводчика-писателя, переводчика-поэта.

Из физической географии я более или менее могу представить себе остров Исландию. Но представление мое будет до тех пор формально-абстрактным, пока я не увижу в условиях этого острова его обитателя — исландца. Халлдор Лакснесс дал мне своими поэтическими сагами о людях Исландии пульсирующее кровью жизни представление о судьбах исландского народа. И вот чудо искусства: знание мое исландца-человека обогатило и мое представление о физической географии острова. Силы и власть природы рисуются нам только в их столкновении с человеком. А человек — это извечный предмет художественной литературы.

В молодости я жила в степях Казахстана и немало видел тогдашних кочевников-казахов. Но только Мухтар Ауэзов сделал насыщенным мое знание казахского народа своим «Абаем», и близкие мне степи с их ветрами и ароматом дышат теперь в такт с моим дыханием, как будто я стал казахом.

Благодаря искусству переводчика в нашей душе поселены миры и миры. Что же обещают нам писатели-переводчики теперь, в эти дни, когда множатся вокруг нас еще неведомые нам миры, познать которые мы обязаны не меньше, а может быть, больше, нежели с юных лет познанные нами мир Гомера, мир Сервантеса, мир

Данте, Шекспира, Гете и те так ясно слышимые, трепещущие в нашем воображении миры Роже Мартен дю Гара, Халлдора Лакснесса, Томаса Манна и других больших художников нашего века? Что дадут нам советские писатели-мастера, когда с горячим сирокко несутся к нам голоса возрожденной Африки и клокочущие в смерчах и тайфунах зовы Азии? «С нами ли вы?» — спрашивают нас борющиеся народы. «С вами», — отвечает им наш народ.

Но чтобы ответить так — «с вами», — народ наш хочет и должен хорошо узнать тех, кто задает ему этот вопрос. Узнать же он может только с помощью новых и новых трудов писателей-переводчиков.

Вопрос о роли переводчика художественной литературы в аспекте деятельности Союза писателей СССР делится на две части.

Но членение не означает принципиальной раздельности двух частей вопроса. Наоборот — обе части в своем существе слитны. Их соединяет общность теоретическая, общность рабочей практики: я говорю о переводческой деятельности в обмене достижениями художественной литературы между разноязычными народами Советского Союза и о переводной литературе с языков зарубежных стран. И в том и другом случае писатель-переводчик имеет дело с одинаковыми требованиями или задачами и с принципиально однородной техникой своего труда.

У нас есть очень значительные, истинно художественные переводы на русский язык с языков других советских народов. Это касается закавказских, кавказских и среднеазиатских народов. В свою очередь, много сделано в союзных республиках в области перевода русских классиков. Взаимная популяризация этих богатств не останавливается, но в целом она ведется без достаточной планомерности. Что же до современной советской литературы, то переводы ее делаются часто на невысоком или даже на низком уровне.

Не так давно начавшиеся межреспубликанские встречи писателей обещают стимулировать более глубокое взаимное изучение литератур советских народов и улучшить качество переводов. Такие рабочие встречи, несомненно, будут способствовать серьезному развитию переводческой

деятельности во всех национальных союзах советских писателей.

Достижения переводчиков произведений зарубежной литературы, особенно с языков западных народов, общеизвестны. Тут наша советская культура может быть поставлена в пример многим другим странам. Русские переводы многих западноевропейских и американских классиков образцовы. Есть известные успехи и у переводчиков с языков Востока. Но эта область ждет с нетерпением своего роста, размаха и быстрого пополнения новыми писательскими силами.

Пора с достаточной ясностью и широтой наметить перспективы развития всего дела художественного перевода в Советском Союзе.

Для братских писательских организаций наступило время больших решений, которые следует нам выработать и принять. Надо ответить на главный вопрос: каким путем нам идти в практике писателя, обязанного *совершенствовать* искусство перевода, и что надо сделать, чтобы как можно интенсивнее шла подготовка новых писательских кадров переводчиков.

Писатель-переводчик — это благородная профессия, это труд высочайшей квалификации, это общественно важное призвание. Нет надобности ныне опровергать имевшие место неловкие и неумные разговоры о том, что переводчик — не творческий работник, не писатель.

Нет, задача и стремления наши состоят в том, чтобы художественный перевод был всегда делом рук художника, был плодом творческого и вдохновенного труда писателя.

Давайте сохраним в душе своей слова Гоголя, который, оценивая гений Жуковского, сказал: «Переводя, производил он переводами такое действие, как самобытный и самоцветный поэт».

**О КНИГЕ АКАДЕМИКА
В. В. ВИНОГРАДОВА**

Не будучи ученым-филологом, я не претендую на научный отзыв о фундаментальном труде академика В. Виноградова. Значение этого труда, однако, выходит за рамки академического исследования. По моему суждению, книга должна занять очень видное место не только в филологической науке. Можно, думаю я, предвидеть активную роль, которую предстоит сыграть книге В. Виноградова в разработке проблем, волнующих сегодня наших художников слова и еще не разрешенных, дискутируемых советскими теоретиками литературы, критиками, литературоведами.

Бесспорно, важнейшей задачей нашей художественной литературы является необходимость повысить ее качественную, эстетическую ценность. Писатели должны быть вооружены глубокими познаниями в области общенационального языка, речевой культуры своего народа, истории общелитературного языка и языка художественной литературы. Богатство материала, стройность его подачи, концепция исследования в целом, логика, убедительность доказываемых отдельных положений — все эти и другие достоинства книги В. Виноградова надежно послужат такому вооружению советских писателей.

Язык — решающая энергия искусства писателя. Это не просто сложившаяся данность, это — живое движение из прошлого и настоящего в будущее.

Книга В. Виноградова, вобравшая в себя множество фактов из жизни художественного слова, представляет собою образец исторического подхода к явлениям литературного стиля и пронизана мыслью о том, что язык художественного произведения «не может далеко и значительно отступать от основы общенародного языка».

Семь разделов книги живут каждый самостоятельно, как частные проблемы. Но, сложенные вместе, они составляют целостную большую тему или предмет, по словам автора, еще не вполне самоопределившейся «особой филологической науки, близкой к языкознанию и литературоведению, но вместе с тем отличной от того и другого». Обширностью и тонкой разработкою многосторонних разветвлений своего исследования языка художественной литературы В. Виноградов привлекает заинтересованное внимание писателя. И если бы меня спросили, какой именно раздел книги особенно поучителен для прозаика, поэта, критика, я затруднился бы ответить, потому что и там, где автор касается проблем языкознания, и там, где ставит вопросы литературоведения, неизбежно затрагивая другие отрасли филологии, он обогащает писателя ценнейшими наблюдениями и побуждает его подвергнуть аналитическому рассмотрению художественный опыт современной советской литературы, прежде всего в отношении ее мастерства.

В широком смысле книга В. Виноградова может быть обозначена как введение в науку о стилях художественной литературы. Выводы, сделанные автором из критического рассмотрения ученых работ о поэтическом языке и по стилистике художественной литературы, а также вопросы, ожидающие дальнейшего изучения и выводов в этих областях филологии, говорят о том, что для признания своего рода «самостоятельности» за наукой о языке художественной литературы настало время. Если эта точка зрения, за которую выступает В. Виноградов, может оспариваться в среде филологов, то такой спор нимало не мог бы смутить писателей как раз потому, что книга, посвященная специально проблемам художественного языка, окружена и наполнена вопросами едва ли не всех прочих словесных наук.

Это и делает книгу столь близкой интересам писателя, столь важной для художественной практики современной советской литературы.

Чтобы назвать в кратчайшем перечислении, притом в самом малом количестве, вопросы, рассмотренные автором и прямо относящиеся к живому делу современного писателя, к его повседневному труду над рукописью, к его размышлениям о слове, можно остановиться хотя бы только на одном разделе книги — «Язык художественного произведения».

Теме языка художественного произведения В. Виноградов отводит большое место, привлекая обширный материал из сочинений русских писателей с XVIII века до советского периода включительно, а по жанрам — из поэзии, прозы, драматургии.

На мой взгляд, этот раздел глубоко обоснованно начат с критики субъективизма стилистических вкусов при изучении художественного произведения. Вполне справедливо автор считает, что для оценки произведения нельзя опираться только на одну категорию понятия индивидуального стиля художника. «В голосе великого художника часто слышится голос всего народа», — пишет В. Виноградов. Каждое произведение «...занимает определенное место в контексте современной ему литературы», — говорит он далее, почему оно «...может и должно изучаться, с одной стороны, как процесс воплощения и становления идейно-творческого замысла автора и — с другой — как конкретно-исторический факт, как закономерное звено в общем развитии словесно-художественного искусства народа».

Среди требований, предъявленных В. Виноградовым к изучающему язык произведения, он считает наиболее важным глубокое понимание общественной жизни соответствующего периода развития народа, знание культуры, литературы и искусства эпохи. Это не означает, разумеется, что индивидуальное словесно-художественное мастерство писателя может быть отодвинуто, как объект изучения, на задний план, нет, но мастерство должно изучаться не изолированно, а в его связях с современным состоянием языка литературы и не менее — в его отношениях к разговорно-бытовому языку народа.

Историзм, как критерий, применяемый в работе над оценкой стиля произведения, — вот существо задачи, стоящей перед ученым, когда он судит конкретное явление литературы любой, прошлой или настоящей, эпохи.

В советской литературе проблема традиции и новаторства с давних пор признавалась одной из центральных. Тем не менее у нас еще нет такого труда, который обобщенно представил бы читателю состояние, например, нашей художественной прозы — пойдет ли речь о закономерности проживания на ее страницах той или другой традиции литературного языка или о процессе обогащения новыми словесными формами. Ведь стили нашей прозы часто обнаруживают отсутствие иммунитета от болезней, возникших из почитания традиции, простирающегося до любви к явным анахронизмам. Обилие в прозе устарелых слов, далеких от живой народной речи, в духе «чаяний», «свершений», «деяний» и т. п., которые едва ли отыщутся не только у Чехова, но и у Тургенева и за которыми надо отправляться в докарамзинские риторические времена, — такое обильное и безразборчивое применение «традиций» скорее говорит о влиянии на нашу прозу репортажных штампов, нежели о связи писателя с современной нам жизнью общенародной русской речи.

Исторический подход при изучении языковых фактов литературы может и должен иметь целеящее действие на болезни языка художника. И я убежден, что книга В. Виноградова ускорит появление других работ, обобщенно и глубоко рассказывающих нам, что, собственно, произошло в стилистике русской советской художественной литературы за сорок с лишним лет ее истории, — насколько мы подвинулись в искусстве слова вперед и как мы иногда пятимся, без малейшей нужды, за рубежи конца XVIII века. Мы ведь и от самих прозаиков, от времени до времени, слышим настойчивые призывы «обогащать» язык с помощью славянизмов, за счет омертвевшей фразеологии, чаще всего годной для реставрации «высоких стилей».

Советской филологической науке предстоит великий очистительный и организующий труд, чтобы помочь художественной литературе успешно исполнить ту культурно-образовательную роль, которая ей принадлежит. О такой роли В. Виноградов говорит чрезвычайно убедительно в том же разделе книги.

Надо особо отметить широту рассмотрения автором каждой проблемы, которой он касается. Он не предаст анафеме какой-нибудь определенный стиль, да это и невозможно при конкретно-историческом изучении литера-

турных явлений: Он отыскивает степень правомерности каждого стилевого явления как в живом языке, так и в литературном. В частности, он превосходно анализирует целенаправленность сочетаний, взаимодействия разнообразных стилей в одной и той же структуре художественного произведения. И он справедливо утверждает, что «столкновения и смешения разных языковых стилей» могут расширять систему национально-литературного языка. Разностильность внутри художественного единства (например, одного романа) допустима, если она преследует, скажем, характерологические задачи и, разумеется, если она не наносит ущерба единству стиля всего произведения.

Все это, с моей точки зрения, предупреждает нас в том смысле, что борьба с анахронизмами ничего не имеет общего с формальным изгнанием из общенационального языка того или иного слова или словосочетания, будь они и литературно устарелыми. Дело не в педантичном запрещении употреблять слово «чаяние» или любой иной церковнославянизм, а в том, что стилистика советской художественной литературы не может не пострадать хотя бы от частичной реставрации элементов отжившего стиля, в то время как общенародный язык развивается по законам своей органичной связи с развитием общества.

Раздел «Язык художественного произведения» в книге В. Виноградова затрагивает большой ряд вопросов, в конечном счете служащих разрешению проблемы традиции и новаторства в стилистике художественной литературы. Главным в постановке этих вопросов я считаю то, что она в корне отличается от ограниченности приемов разработки проблемы стилей у сторонников формальной школы. Изучение языка писателя-художника В. Виноградов не отрывает от вопроса взаимоотношений стиля произведения с общелитературным и общенациональным языком. Примеры сопоставлений и соответствий, которые при этом даются, в большинстве яркие, остроумны и сами собой представляют увлекательное чтение, что тоже нельзя не отнести к достоинствам книги.

Вот некоторые, иногда наиболее существенные вопросы, затронутые в этом разделе книги: о риторических штампах; о способах использования художником средств разговорного и литературного языка в целях социальной

характеристики персонажей произведения, то есть о социально-речевом стиле; о языке журналистики, газеты, беллетристики; о речевых новшествах и новообразованиях в языке; о синтаксических конструкциях и смысловом движении речи; об авторе-художнике и о герое произведения и т. д.

Только беглое перечисление этих частных вопросов исследования показывает, насколько «плотно» уложен материал исключительно богатого содержания одного раздела книги В. Виноградова. Исчерпать всю тему раздела в короткой заметке невозможно. Но другие шесть разделов, трактующие не менее важные, хотя иногда и очень специальные вопросы (например, чрезвычайно интересный и блестяще иллюстрированный вопрос текстологии на примере подложного текста окончания пушкинской «Русалки» и на других примерах в разделе «Проблема авторства и правильности текста литературного произведения») вносят в книгу так много актуальных идей, насыщают ее таким числом познавательно-драгоценной документации из жизни русского художественного слова, что по-настоящему оценить все исследование как с научной, так и с литературной стороны можно лишь в обширной журнальной статье. Это будет, несомненно, сделано, и не раз, потому что появление труда В. Виноградова — большое событие в советской филологии, обещающее, как я уже сказал, найти отзвук в жизни всей нашей литературы.

Одной заметкой тут не ограничишься. И если в ней выразилось только отрадное чувство удовлетворения, что такое исследование появилось, если к тому же я смог своей оценкой книги высказать признательность В. Виноградову за его труд многих десятилетий, исполненный любви к художественному слову, то остается пожелать, чтобы эти строки были созвучны более основательным отзывам, которых будет ожидать и ученый и писатель.

К СОРАТНИКАМ ПО ЛИТЕРАТУРЕ

Есть прекрасное слово: современник. Выражаемое им понятие очень широко. Оно всеобъемлюще, если взято формально: люди одной эпохи. Но стоит, например, сказать, что Гарибальди был современником Бисмарка, как понятие сразу дифференцируется. Его содержание определяется не столько принадлежностью людей одному времени, сколько их отношением к этому времени. Конечно, современники сопоставимы и по контрасту. Но слово «современник» приобретает оттенок понятия родства, если люди сопоставляются по близости взглядов на свою эпоху. В таком явлении истории, каким была пушкинская плеяда, наряду с почти полными ровесниками Пушкина в созвездие вошли и старшие по возрасту поэты. И тех и других роднило схожее представление о призвании художника, о задачах его деятельности, и — современники — они закреплены в памяти поколений как соратники.

Дело времени требует от человека участия. Подавляющее большинство людей участвует в этом деле из стремления к лучшему. Утверждение на земле лучшего — это и есть цель, побуждающая человека к соратничеству, сотрудничеству с живыми современниками, близкими по духу.

В разгар гражданской войны Горький написал предисловие к переизданию «Сказок об Италии». Там есть

такие слова: «...людям слишком часто и настойчиво говорят, что они плохи, почти совершенно забывая, что они — при желании своем — могут быть и лучше».

Я нахожу слова эти превосходными. И для меня нет сомнения, что высшая задача художника — разжечь это желание людей быть лучше. Отсюда ответственность художника за свое искусство — ответственность перед современниками, и стало быть, перед будущим.

Художник и общество, художник и политика, художник и свобода — темы эти существуют издавна, сопутствуя жизни искусства, как бы включенные в состав его понятия. В периоды обострения общественных противоречий искусство переживает подъемы, кризисы и оттачивается как оружие борющихся сторон — революции и реакции. История повествует нам об этом убедительно.

Сейчас, когда мир резко разделился на два противостоящих друг другу лагеря, тема «художник и общество» снова поднимается на гребень.

Примечательна позиция той стороны, которая на Западе неизменно выступает против социалистического реализма в искусстве, отказываясь признать его прогрессивным явлением нашей революции. Чем ближе стоят наши противники к крайним толкам различных западных художественных течений, тем больше они претендуют на собственную мнимую революционность. Но эти крайние «революционеры» обретают себе покров в консервативных, реакционных кругах общества. Так, в частности, обстоит с абстракционизмом.

«Независимость» художника от политики, «свобода» его, чаще всего выражаемая презрением к общественному мнению, были и остаются козырями Запада, особенно среди экстремистских толков. От времени козыри сильно потрепались. В действительности связи искусства с политикой на Западе несколько не скрываются — это заметно и по католикам, и по разновидным демократам начиная с социалистов.

Если рассматривать факты более локально, так сказать, в рамках сознания художника, и говорить, например, о принципе «самовыражения», то и здесь нельзя констатировать независимость искусства от мира сего.

Почти курьезом кажется такая деталь. Художники крайне левого фланга, выпуская в свет монографии или

проспекты, рекламы своих творений, снабжают их своими портретами, тщательно исполненными... фотографом. Уж это куда «правее», чем реализм! Да и среди трудов этих художников автопортреты их обычно дают основательный крен к реализму, так что по ним можно составить представление о натуре, пусть отдаленное. Почему бы не изобразить себя в виде трех-четырех болтиков со скуфёйкой поверх, как показаны в монографиях прочие человеки?

Художник хочет быть узанным, запечатленным в представлении о нем людей. Он хочет, непременно оставаясь индивидуальностью, войти в общество. Хочет работать не только в угоду своему замкнутому воображению, но и для воображения других. Он ищет взаимопонимания с обществом. Но для этого надо не окольцовывать себя кучкой избранников или чудаков, но расширять общение с людьми и, если хватит таланта, расширять до признания его народом.

Советская литература со своих изначальных шагов осознавала воспитательную роль искусства в обществе. Она работала и будет работать во имя человека — того нового человека, ради которого прогремел на земле Октябрь. Всестороннее совершенствование, обогащение духовного мира человеческой личности, а с нею общества останется навсегда целью нашего искусства.

Не означает ли это примитивной утилитарности по отношению к высокому призванию художника? — спрашивают нас.

Нет, нисколько. Мы останавливаемся перед произведением мастера, наверно, с тем же чувством, с каким Пушкин, придя на выставку Академии художеств, смотрел на статую «Играющего в бабки». Он воспец эту скульптуру, как покоряющее изображение человеческой силы и красоты, а вовсе не за пригодность ее для ин-структажа по игре в бабки. Но, посвящая статуе стихи, он знал, что она наносит удар по застывшим канонам классицизма и служит вызовом консерваторам.

Пример лишний раз может напомнить, что советская литература бережлива к драгоценным традициям прошлого. И — к слову: Вяземский, соратник Пушкина по плеяде, с точностью сказал о нем, что краски его романтики сливаются с красками политическими. Думаю, и здесь мы не нарушаем великой русской литературной

традиции, привнося в социалистический реализм краски романтики и политики.

Советская художественная литература стоит на том, что искусство выполняет воспитательную роль в обществе средствами эстетическими и отвергает прикладные приемы утилитарности.

Но воспитатель не должен забывать о самовоспитании.

Последние годы в центре интересов советской художественной жизни было пополнение ее новыми силами. Выделились имена, которые еще недавно были неизвестны в широких кругах. Приход новых, одаренных людей в литературу, в искусство, как это было и раньше, свидетельствует о богатстве нашего народа талантами.

Литература, особенно поэзия и проза, привлекла к себе внимание обширных читательских масс и необыкновенно раздвинула аудиторию советской молодежи. В этих условиях должно было вырасти значение литературной критики. Надо сказать, ее штурвал работал сначала так же уверенно в одну сторону, как потом — в другую. Период порицаний, осуждений, а иногда и полного неприятия молодых авторов — этот затянувшийся период сменился бурной весной похвал, восторга, комплиментов. Стало казаться, будто мы попали на грандиозно задуманный юбилей и утопаем вместе с юбилярами в ласковых адресах.

Все это, конечно, не лучший способ воздействия на формирование талантов: едва ли мы ускорим их расцвет, если будем то окунать их в крещенскую прорубь, то втискивать в парильню. Нет более благоприятной школы для художника, нежели критика его произведений, основанная на серьезном целенаправленном анализе. Такая школа помогает художнику в его труднейшей работе самовоспитания. Трудности этой работы, не прекращающиеся всю жизнь, особенно остро испытываем мы в начале своего пути.

В чем же эти трудности состоят?

Отмечу борьбу между чувственным познанием мира и осмыслением действительности, во-первых, и борьбу за художественное выражение или форму, во-вторых.

Должен сказать, однако, что для молодого художника эти трудности обычно меняются местами — борьба за

овладение формой выдвигается на передний план. Как передать свое чувство, свою мысль, как выразить их в образе, и притом именно по-своему, отлично от других, — кто из нас не мучился этими поисками, не мучится и в зрелые годы, уже, казалось бы, достигнув мастерства? Пора первых дебютов исполнена жадности таких поисков. Иногда они заглатывают дебютанта, как кролика. Молодой, вступающий на писательскую дорогу литератор знает, что, привеси он свой опус туда, где его ожидает оценка, он будет встречен по одежке: «А ну, каково твое умение?» Умение, искусство в первичном смысле, делается настоящим искушением и нет-нет превращается в самоцель. Множество явлений уже существующего искусства стоит перед глазами будущего художника, и он среди них ищет такое, которое бережит его восприятие. В разноречии явлений он отыскивает образцы, побуждающие сделать выбор, и образцы складывают его вкус.

Говорится: о вкусах не спорят. Но поговоркой этой дорожит разве лишь тот, кто предпочитает никогда не вмешиваться в споры. А где ожесточеннее спорят о вкусах, если не в искусстве? И что важно — жарче всего пылают споры, когда искусство пытается отстаивать задачи формы как самоцель, то есть часть выдавать за целое.

Поэт и драматург Бертольт Брехт в своих посмертно опубликованных в ГДР «Календарных заметках» рассказал об одном любителе растений. Однажды садовник вручил ему секатор и предложил придать деревцу лавра форму шара. Любитель начал подстригать лавр, но чем больше старался, тем кривее становилось деревце, и он все снимал кривизну, укорачивая и укорачивая ветви. Когда он кончил работу, садовник посмотрел на нее и сказал: «Шар вижу. А где же лавр?»

Басенка достойна не только прославленного остроумия Брехта, но и того, чтоб ее включили в классические пособия по эстетике (если она уже там не побывала).

Когда бы с поисками формы художником дело обстояло проще, то гениальные писатели оставили бы по себе не то наследие, которое нынче лежит перед нами. Вглядитесь в рукописи Льва Толстого. Они и для опытейшего текстолога — настоящие джунгли.

Но Толстой напластовывал свои бесчисленные варианты друг на друга не только ради своеобразности так называемой «простоты». И, кстати, не так-то его форма проста. Он бился над рукописью, чтобы его чувство было испытано и его мысль была понята читателями так, как он испытывал и понимал их сам. Вот чему единственно должна была служить и служит толстовская «простота» выражения.

Подлинный художник, обрабатывая свой «шар», ни на минуту не позабудет, что секатор в руке несет с собою либо жизнь, либо смерть.

Жизнь есть сущность искусства. И насколько наш мир является плодом чувствований и разума человеческого, настолько для художника они составляют основу его произведений. Брать за исходное лишь одно из этих начал — только чувство или только разум — значит разрушать основу. Тут опять нельзя не вспомнить Горького. Говоря о молодых писателях, он высказал мысль об испытываемом ими притяжении двух сил истории — мещанского прошлого и социалистического будущего. По его наблюдениям, «люди колеблются: эмоциональное начало тянет к прошлому, интеллектуальное — к будущему».

Но это наблюдение касалось людей, получивших запас эмоций в дореволюционные времена — молодежи начала 30-х годов. Нынешнее юное поколение уже с молоком матери впитывало иные эмоции, и социалистическая школа, советский строй организовывали его сознание совсем не в духе давнего прошлого.

Все же нельзя отрицать, что и поныне в нашей художественной среде мы сталкиваемся с практикой, которая пренебрегает нерасторжимостью чувственного с интеллектуальным в основе искусства, считая, что одно лишь видение мира способно питать художника в его соприкосновении с действительностью.

История дала много уроков, когда такой путь приводил к утрате какого бы то ни было осмысления жизни. Полагаясь всецело на субъективные ощущения, художник оказывается во власти их — его волей управляют восприятия. С потерей смыслового содержания искусства претерпевает крах и видение мира, и тогда уже излишним кажется даже кривенький «шар». Довольно одного.

символа — этим обычно кончается прерогатива эмоций. Довольно скрещенных палочек, обрызганных сырой глиной: это уже человек, если вам угодно. Проходя на вернисаже мимо подобного «человека», вы мучаетесь несравненно больше, нежели мучился искатель-абстракционист, разводя в миске глину, чтобы создать символ. Может быть, мучить вас входит в его намерение? Но тогда он просто традиционен: на рубеже века этим занимались футуристы.

И право же, не всякой традиции следует отдавать дань.

Надо сказать, когда мы ведем спор с Западом, мы далеки от того, чтобы валить все в кучу. У нас много друзей, близких нам прогрессивных людей искусства. Им ясны наши позиции, они видят, разделяют наши цели. И мы дорожим их пониманием.

Советские международные связи, очень расширившиеся в послевоенные годы, включают не одних наших единомышленников. Мы сотрудничаем с людьми разных взглядов, часто весьма далеких от наших. Сотрудничество это продиктовано настойчивыми интересами времени — и прежде всего в силу того, что все народы нуждаются в сохранении мира. Осознание угрозы военного столкновения побуждает к добрососедству между государствами, народами, а соседями в нынешний век сделались и отдаленнейшие страны.

Тут должна господствовать откровенность, как в любом деле, построенном на доверии. Поэтому идейные противоречия, если до них доходит, должны высказываться с прямотой.

В спорах мы — спорщики и не кривим душой. Того же ожидаем от противной стороны, не рассчитывая на лояльность там, где ее нет. На Западе существуют разных оттенков «специалисты по России», «специалисты по советским вопросам». С их помощью из десятилетия в десятилетие распространяется легенда о том, что социализм нивелирует художественные индивидуальности. За это время советская литература выдвинула писателей таких различных стилевых достоинств, таких особых примет мастерства, таких контрастных национальных красок, что по своим новаторским качествам она, наша литература, стала небывалым явлением в истории словес-

ных искусств. Неужели мы смиренно склоним головы перед «специалистами по... вопросам» и примем их легенду за истину?

Нет, мы скажем: каждый из нас решает — что и как писать, без подсказок западных советников. Каждый художник выражает свое чувство в соответствии с пониманием долга перед народом и особенностями своего таланта, своей художественной индивидуальности.

1963

СУДЬБА РОМАНА

Немногие, наверное, знают об одном историческом акте, имевшем место в Советском государстве сейчас же после Октябрьской революции 1917 года: уже в декабре этого года был издан декрет, в силу которого *сочинения авторов* могли быть объявлены достоянием республики. Существо этого акта было продиктовано общественными интересами. Они состояли в необходимости сделать широкодоступными наиболее ценные в духовном отношении литературные произведения. Это был первый шаг революции по дороге к социалистической культуре будущего, — тогда лишь только будущего.

От дореволюционного прошлого мы приобретали русскую художественную литературу — действительно величественное наследие. Писатели-реалисты XIX века вошли под именем «классиков» в нашу историю. Издательство, получавшее от государства единственное право печатать их, начало выпускать известные читающей России сочинения в очень краткие для того времени сроки и в небывалых по высоте тиражах. Сейчас уже кажется поразительным, как это было мыслимо в разгар гражданской войны, в пору голода, повсеместной нужды и бедствий, как мыслимо было с такой жертвенной отдачей сил печатать то Гоголя, то Достоевского, или драматурга Островского, или эпика Льва Толстого. Но это так: воодушевление росло тем больше, чем труднее становилось

раздобыть даже очень плохую бумагу, и работали тем настойчивее, чем чаще останавливались печатные машины из-за отсутствия топлива. Первое богатое завоевание новой культуры — это бедные издания наших старых писателей. Теперь молодые писатели смотрят на них растроганно, как на памятники благородству. И велика забота наших книгохранилищ: не дать слишком скоро истлеть хрупким книжным листам со слепою краской печати. Эти листы берегутся, как сердце.

Все это — реальность, и она создавалась в городе, в котором в этот момент мы с вами находимся. Город не раз подвергался контрреволюцией блокаде и ни разу не сдавался. Его называют колыбелью революции. И его можно назвать одной из колыбелей победы над гитлеризмом: девятьсот дней стоял он под огнем гитлеровских армий — с воздуха, с моря, с позиций, до которых защитники города почти вплотную добивались на уличном трамвае. Никогда статистика войн точно не скажет, сколько сотен тысяч жертв принесено за свободу этого города. И вот здесь не было поры, когда бы ни хранили прекрасного, полученного нами от старой культуры, и не было поры, даже тягчайшей, когда бы здесь переставали верить в культуру и строить ее.

Почему говорю я все это, в то время как тема нынешней встречи писателей Европы — роман? Можно ли надеяться сколько-нибудь результативно разрешить спор о романе, опираясь только на представления о романе самих романистов? Дискуссия, как бы она ни развивалась, сводится к вопросу о месте или роли романа в истории и в современности. Она может привести и к спору с самой историей. Но и в таком случае романисты будут лишь одной стороной. Другая будет молчать. Что же это за молчальник? Очевидно, читатель романов, поскольку он представляет собою субъект истории не в меньшей мере, чем романист.

Поэтому я заговорил о первых советских изданиях художественной прозы, поблекшие страницы которых ярко видятся нашей памятью. Когда они выпускались, предстояло дать книгу читателю, которому она прежде была малодоступна. Но это не все. Главное — надо было стимулировать быстроту и возникновение роста новой

массовой читательской среды. Дело шло о расширении аудитории.

Страна жила лозунгами. В числе самых зовущих был такой: «Долой неграмотность!» На фронтах, между боями красноармейцы садились за букварь. Книгу стали искать. Книги не хватало. Из глухих углов за нею посылали ходоков в города, но и там она исчезала иногда, как хлеб. Сурова, грозна жизнь революции. Но откажем ли мы ей в поэзии — ее неизменной спутнице?

Нынче уже не одни мы у себя дома знаем, что давно сделали страну всеобщей грамотности, а народы, не обладавшие еще вчера письменностью, сегодня выдвигают своих национальных романистов. Читательская аудитория расширилась до всеобщности.

Но читать — это не только узнавать факты. Читать — значит выработать вкус, постигая прекрасное. В необъятной аудитории чаще, нежели в узком кругу, появляются люди, потенциально несущие в себе художника. Так зачиналась около полувека назад советская литература. Она складывалась из кругов интеллигенции, сотрудничавшей с революцией, и — чем дальше, тем интенсивнее — из пополнений, которые формировала сама революция в среде рабочих и крестьян.

Познавательной-эстетической базой зарождавшейся советской литературы было наследие, уже названное мною, — русская классика. Оно неисчерпаемо по внутреннему богатству. И оно обладает своей исторической особенностью. Литературный XIX век утвердил тот тип художника-реалиста, о котором можно сказать, что русский писатель — не только писатель: он «деятель» — человек, вместе с другими людьми делающий жизнь, строящий не один свой, замкнутый в себе мир, но мир общечеловеческий. Такой была наша традиция в исторической раме — от Пушкина и Герцена до Чехова и Горького. Такого рода писателей-деятелей знала также история Запада. Там эта рама была еще шире, захватывая собою предшественников традиций из XVIII века (что следует, впрочем, сказать и о Радищеве в России) — от Вольтера до Гюго и Романа Роллана или от Лессинга до Генриха Манна.

За этими пределами, надо отметить, вмещались и романтизм, и другие течения, в том числе отвоевавший себе высокое место психологический роман, можно счи-

тать, с Достоевским во главе. Уже при Чехове в России возникло декадентство. Им ознаменован конец XIX века, когда русская поэзия первой начала наступление на реализм. Поэты — оруженосцы чувства — раньше других литературных цехов оказываются у флагаштоков, едва флотилии истории берутся менять курс. Новый век на самом рубеже своем сложил оформившееся в декадентстве течение символизма. Оно приобрело известную законченность и выдвинуло видных поэтов. Но уже к спаду первой русской революции — к 1907 году — оно раскололось на две фракции и затем, на протяжении лет, с муками отдавалось полемике о своем кризисе. Две ветви одного дерева — эстеты индивидуализма и религиозные мистики — скрашивали своей изящной междуусобицей циничное наступление царской реакции.

В литературной жизни огромной страны главная роль в эти полтора десятилетия перед мировой войной 1914 года принадлежала реализму. Горький объединял вокруг издательства и сборников «Знание» сильный коллектив русских прозаиков. Среди них были Бунин, Куприн. Опорой всего направления оставалась демократическая аудитория интеллигенции и передового городского пролетариата. Реалисты составляли ряды органического противника символизма как в области эстетики, так и политически.

Но у символизма скоро появился новый противник. Год спустя после «манифеста» итальянца Маринетти вспыхнул (иного слова не найти) в России футуризм. Это было горячее, процессы распада которого происходили фейерверочно. Чуть ли не со своего возникновения новорожденный толк раздвоился на кубо- и эгофутуризм. Первый, провозглашая себя антисимволизмом, выступил под девизом: «Слово выше смысла». Экспериментаторство вылилось в «заумный» язык, или язык «личный», он представлялся футуристам необходимым, потому что общий язык своею конкретностью, по их мнению, «оскорблял» фантазию художника.

Таковы конспективно литературные явления от начала века до революции 1917 года. Какой же я вижу нашу литературную жизнь в ту пору, когда наш народ уже оставил позади роковые мгновения истории и убеж-

денно начал свой шаг по дороге к социалистическому обществу?

Русская литература реалистов обладала фундаментом классиков и перспективой ненасытных требований, предъявляемых к писателям революционной массой. Символизм в его двуединстве видов и с сыновней ветвью акмеизма переживал угасание. Футуризм распылял свой фейерверк уже не в искры, а в туманность. Он преподнес в ранние советские годы множество школок, проходить которые было очень легко, а перечислять сейчас было бы заумно.

Поскольку судьбу всякого литературного движения определяют в конце концов литераторы непременно вместе с читателем, постольку в соревновании перевес сохранился за реализмом. Аудитория других направлений и школ была чересчур узка, чтобы дольше поддерживать их изысканную жизнь. Разумеется, уход со сцены тех или других школ не означает бесследности труда всех писателей, им принадлежащих. Одному из зачинателей символизма — Александру Блоку — суждено было сказать слово бессмертной ценности для зачина советской поэзии. И, говоря о поэзии, никто не упустит примера Маяковского, начавшего свой горячий путь с футуристами. Не забудутся и примеры Есенина, с его данью имажинизму, провозглашавшему «слово-образ», и — Ахматовой, которая находилась в самом лоне акмеизма с его «словом-вещью», противопоставленным символу.

Бурные битвы былых поэтических направлений не прошли мимо романистов. Жизнь всех жанров литературы есть нечто целостное для писателя. Но в самой романистике эти направления почти не оставили следа. Исключением был символизм. Но, например, задача Андрея Белого — романиста — это преобразование его поэзии в ритмическую прозу при неизменности тематики в стихах и в романах.

Только у истока советской романистики еще отмечаются черты влияния отходивших в прошлое форм. Кажется, резче всего оно сказалось на книгах Пильняка, где попеременно слышатся то ритмика Белого, то стилизованный сказ Ремизова. То же относится к Артему Веселому, пришедшему в литературу позже, — он гром-

ким эхом отозвался в прозе на стиховую звукопись футуристов.

С середины двадцатых годов рядом с революционной поэзией, набравшей высоту раньше, поднялся роман — тот новый роман, который затем десятилетия представляет советскую литературу дома и за рубежом. В основе его новизны лежит тематика, почерпнутая из исторического опыта современности. Отношение романиста к форме вытекает из признания ее производности от материала, взятого художником. Форма — не одежда, заготовленная впрок. Так как материал действительности непрестанно движется, то и воплощение его художником в романе, естественно, должно претерпевать изменения.

Любой спор в области эстетики необходимо приводит к столкновению мировоззрений, потому что видение мира только и побуждает романиста избрать тот, а не другой материал для своего произведения. Взгляд на человеческое общество как на разумно организуемый людьми мир отвечает тому, что я нахожу в действительности, и она обогащает меня доказательствами моей правоты. Когда я стал обладателем их, моя работа уже обусловлена природой добытого материала, и я вижу форму, органичную ему. В руках романиста с негативным взглядом на мир оказывается совсем иной материал, диктующий иные приемы обработки. Если человеческое общество — хаос, то как не найти в нем героя ужаса, героя отчаяния и тогда как не возникнуть хаотическому роману?

Широта материала действительности, охватываемого реализмом, не исключает, а предполагает многообразие изобразительных приемов писателя. Реалисты дорожат традицией. Но, признавая неизбежность видоизмененной художественной формы в зависимости от фактов исторического процесса, они не втискивают материал новой действительности в старую одежду. Реализм советской литературы мы называем социалистическим. Изменилась жизнь. Революция коснулась всех. Мы — все. И наша литература — литература всех, литература социализма.

Эстетика этого направления не является учебником технологии искусства. Технология — дело мастеров. Они вырабатывают свои средства выражения каждый индиви-

дуально. Общее же развитие литературы, я сказал бы, утверждает слово-смысл, исключая взгляд на слово только как на символ, или только как на звук, или только как на вещь. Из этого не следует, что слову не присуди множественные качества. Но основным качеством за ним остается всегда смысл. В социалистическом реализме этот смысл — человечность нового мира.

Стилистические различия мастеров советской романистики многоплановы. Существует, увы, единственная возможность содействовать взаимопониманию в международных связях писателей — это переводы книг. Объяснения специфики какого-нибудь литературного движения — лишь подсобный способ знакомства с ним. Как нельзя увидеть скульптуру по описанию ее, так нельзя воспринять романа по рассказу о нем. Множество тонов выпадает из музыки советского романа, если мы не услышим голосов писателей Украины, Казахстана или Грузии, Армении, Литвы, других наших республик. Чтобы представить лучше диапазон советской художественной прозы, следовало бы перечислить немало имен и старшего и молодого поколений. Назову те из них, которые давно, а потому лучше знакомы европейскому читателю и наиболее отчетливо характеризуются каждый своею индивидуальностью. Фурманов и Алексей Толстой, Шолохов и Леонов, Фадеев, Вс. Иванов, Эренбург, Паустовский — вот художнически несхожие романисты, на протяжении сорока лет образно несущие тему советского человека за пределы родной страны.

Подводя итог сказанному, я вдруг осознаю его как набросок биографии писателя. Если угодно — автобиографии. Я слышу главный вопрос, сопровождающий художника всю жизнь: зачем и как писать? Куда и с кем идти? Выбор делается не однажды — он как бы непрерывен, потому что в обступающих писателя явлениях искусства он всегда что-то отвергает, всегда что-то принимает. Противоречия действительности и противоречия ее отражений в искусстве не предусмотрены рецептурой. И если писатель повторяет однажды написанный все равно кем или — того больше — им самим роман, он уже не художник. Мы отталкивались от того, что было неприем-

лемо для нас в прошлом, отталкиваемся от неприемлемого теперь.

Те, кто делает отсюда вывод, что советская литература провозглашает в искусстве изоляционизм, заблуждаются и хотели бы убедить в своем заблуждении нас. Я готов повторить, что по количеству переводов художественной литературы с иностранных языков Советский Союз находится на первом месте. Но можно ведь возразить, что речь ведется о характере отбора произведений для переводов. Разумеется, отбор есть и, кстати сказать, отбор делается не меньше во всех странах Европы и мира.

Но вот литература стоит сейчас перед попыткой воздвигнуть чуть ли не повсюду на Западе знамя традиций романа Джойса, Пруста, Кафки. Мы отклоняем это знамя. Мы не верим, будто в поисках новаторства следует возвратиться к декадансу этой разновидности.

Отказ поддержать такую попытку строится не на песке. Едва ли всем известно, что у нас издано было собрание сочинений Марселя Пруста. Если его слава не утвердилась, то не потому, что помешал изоляционизм. А если бы советская романистика последовала за интуитивизмом Пруста, было бы логично воскресить и некоторых отечественных модернистов. Я думаю, что Джойс тоже не является тайной для всех наших романистов. Кафка известен, вероятно, немногим. Я знал его по Германии времен первой мировой войны, когда дадаизм лишь начинал раздваиваться на немецкий экспрессионизм и французский сюрреализм. Кажется, с тех пор я не искал его книг. Кафка писал, конечно, с большой формальной элегантностью, и у него была своя личная правда, но она не была правдой для тогда сколько-нибудь значительного круга читателей. Что же преследуется теперь настойчивым расширением круга?

Опять приходим мы к существу мысли о разнице между романистом, отвечающим за одного себя перед самим собою, и романистом, отвечающим перед всеми за все им содеянное.

Хочется от души пожелать знаменательной встрече Европейского сообщества писателей и дискуссии о романе плодотворной работы. Ни один жанр в литературе не охватил человеческого духа в такой беспредельности,

человеческого бытия в такой всеобъемлемости, как роман. Кризис романа? Кризис может переживать каждый художник, — это почти непреложно. Но есть ли, будет ли это кризис романа?..

Может быть, еще во многом мы не найдем одного языка. Но чтобы искать, у нас есть очень просторная база — человечность, в понятие которой входит всеобщий мир.

1963

РАСПАХНУТЫЕ ОКНА

(Из бесед о писательском труде)

В спорах о постижении писателем действительности часто употребляемые слова: «материал» или «жизненный материал» — понимаются по-разному. Материалом для писателя может быть далеко не всякий наблюдаемый им факт жизни. Настоящим материалом для художника является лишь пережитое чувство и передуманное. Одной работы мысли мало. Силлогизмы строятся мышлением, но проверяются жизнью. Также и чувство, возникшее из переживания, ждет цементирующего воздействия мысли, чтобы стать пригодным для постройки художественного произведения. Помню из детства, как в Саратове на улице умер старик. Сидел на скамье, дожидаясь конки. Вдруг стал сползать, дернулся — и все. Через полчаса на том месте уже ничего не было. Светило солнце. И только в стороне стояли женщины и размахивали руками. Из их рассказов я узнал об этом случае — и пустая скамейка навсегда осталась в памяти. Мне было странно и вчуже больно за старика. Но именно *вчуже*. Впечатление смерти не было пережито. Материал рождается глубиной впечатлений. Чем они глубже, тем больше вероятности, что они станут материалом для последующего труда писателя. Очень важна тут жизнь чувства. Чувство должно закрепить впечатление. Если оно *живет* в тебе, то оно и есть материал для последую-

щей работы воображения. Все откладывается, все лежит в кладовой памяти, а затем когда-нибудь вызывается к жизни, организуется замыслом произведения, преобразуется фантазией.

Разумеется, важнейший из источников жизненного материала — личная биография. Кавказские и севастопольские впечатления настолько обогатили Л. Толстого в молодости, что, не говоря уже о других произведениях, их хватило ему для «Войны и мира». Если бы Достоевский не был приговорен к смерти, а затем к каторге и ссылке, многих своих произведений он бы, очевидно, не написал. Важно, конечно, кто и каких событий является участником или свидетелем. У поколения советских писателей, видевших вторую мировую войну, все сеновалы памяти набиты военным материалом, у них воспитаны войною все чувства. И едва ли не большинство произведений Хемингуэя тоже «биографично».

Существует и другая практика «накопления» или сбора материала, когда писатель сознательно ищет нужные ему впечатления. Отсюда путешествия по заданности. Такого же рода практика приходит вместе с профессией. Всем памятна поездка Л. Толстого на Бородинское поле битвы. Это было не только изучение местности, это было *воображенное участие* писателя в роковом сражении 1812 года.

Преимственность явлений позволяет писателю пересаживать накопленные впечатления во времени и пространстве. Бывает, что воображение поражают явления, которые еще не развились и не закрепились в названиях. Маркграф фон цур Мюлен-Шенау в романе «Города и годы» — типичный фашист. В прусском милитаризме я уже видел зародыш фашизма тогда, во время своего четырехлетнего пребывания в Германии (весна 1914 — осень 1918 гг.), и мог бы при надобности часть этих впечатлений перенести по времени действия, скажем, в 40-е годы.

Более или менее постоянное обращение к определенному кругу жизненных явлений и проблем дает сквозную тему творчества, хотя вовсе не обязательно — единственную у писателя. Например, люди моего возраста, которые пришли и начали писать в революцию, «тянут» за собой старого интеллигента. Этот интерес к «старикам» в разной мере мы встречаем у Каверина, Паустов-

ского, Тихонова, Леонова. Интеллигент с багажом дореволюционного воспитания уходит сейчас из жизни и как персонаж уходит из литературы.

Исключительно большая роль в творчестве писателя принадлежит языку. Это и орудие, инструмент писателя, и наряду со всем пережитым, передуманным, прочувствованным в жизни — предмет, материал для творческой обработки. Мне уже приходилось говорить, что язык всегда останется основным материалом произведения. Художественная литература — это искусство слова. Отсюда та важность, какую имеет для писателя изучение словесных богатств народа.

Возьмем частный пример — изображение так называемого местного колорита. Беллетристы привыкли уходить в вымышленный город, в вымышленные места, чтобы излишне не смущать читателя фактическими неточностями. Иногда это бывает необходимо. Ко мне никто не прибежит, если я напишу, что в Петрограде, на Литейном, или в Париже, на такой-то рю-де... произошло то-то и то-то. Но если написать, что в каком-нибудь в былое время заштатном городишке или даже в старом Саратове на такой-то улице была демонстрация, обязательно прибегут с уточнениями, поправками, протестами. Задача исторической достоверности обостряется во много крат и тем больше, чем специфичнее особенности описываемого места. В романе «Необыкновенное лето» я перенес кулацкий мятеж в вымышленное село Репьевку — на самом деле похожие события происходили в других местах Поволжья, где «чапаны» жестоко расправились с советскими людьми (я участвовал в похоронах жертв одного такого мятежа на городской площади в Сызрани)...

Место действия может быть вымышленным, но в языке персонажей писатель все равно должен придерживаться определенной «географии». Попытками писать неким «среднестатистическим» языком не достичь главного — художественной конкретности и достоверности изображения. Ведь язык — это устойчиво запечатленный мир вещей, представлений, понятий, которыми живут люди. А в разных местах у людей есть свои отличия, и русский язык у них не совсем одинаковый. Старая Волга, например, имела свои особые словечки: «галах», «беляна», «носак», «сарпинка», «баклешка» и т. п. В пер-

вых двух книг трилогии, где действие происходит в основном на Нижней Волге, в Саратове, я считал для себя обязательным находить такой язык, чтобы волжане не могли упрекнуть: «Мы не так говорим». При заготовках к «Костру» я познакомился с этнографией и языком Смоленщины, а прежде я жила в смоленской деревне, вслушивался в ее особливую речь.

Весь материал произведения, весь опыт писателя выражается языком и в языке, и потому работа над языком самая трудная. В первых изданиях романа «Братья» лед на реке Урале, чтобы багрить осетра (сам я багрения осетров не видел), у меня пробивали ломом. Один из уральцев прислал мне на этот счет деликатнейшее письмо, после которого я покраснел и сменил «лом» на «пешню».

Еще одна вещь, о которой, говоря о труде писателя, нельзя не сказать. В свое время критики ожесточенно спорили, не отстают ли (и насколько отстают) образное отражение действительности от политического ее освоения. Задавался, в частности, вопрос: почему в двадцатых годах многие политически достаточно «грамотные» вроде бы художники писали о «каменных командармах», «кожаных куртках», «румкорфовых катушках»?..

Мне думается, что неверно проводить столь резкую черту между художественным и политическим, я бы сказал шире — идеологическим освоением действительности писателем. Это остатки упрощенных взглядов, имеющих, возможно, в своем корне представление о некоей изначальной заданности идейной основы творчества. Между тем процесс это единый. Тут необыкновенная спайка, и тут надо сначала ответить, что такое «эстетика», не включает ли она в себя идейное начало. Могут ли не входить в область эстетических представлений писателя его мировоззренческие убеждения? Они связаны, идеологические и эстетические принципы. Взять мистико-символистские течения начала XX века. Неверно думать, что сначала складывались мистические взгляды, а затем эстетические принципы. Все это в действительности срослось и спаялось. Я воспитывался в религиозном доме, приучался к обрядам церкви, знаком был с ее историей и, как студент, обязан был проходить богословие. Если бы я знал *только* это, мог ли бы из меня выработаться писатель-реалист? Внушаемые мне дома и

в школе воззрения находились в противоречии с изучением естественных и гуманитарных наук и с действительностью. И вместо того, чтобы приобрести художественные вкусы, отвечающие религиозному воспитанию, я усваивал взгляды материалистов и искусство реализма. Это все спаяно. Принимая определенные идеологические начала, писатель вырабатывает определенные эстетические вкусы.

Теперь о «кожаных куртках». Люди такого типа были тогда и в жизни. Факт этот породил в литературе известный схематизм изображения. Ведь были и другие революционеры, другие люди. Был Ленин! Но в поверхностном литературном запечатлении была повинна и мысль писателей, неумение схватить характеры эпохи, а не только инерция образных представлений, если она имела место. Впрочем, роль «кожаных курток» в литературе 20-х годов часто преувеличивается. Далеко не вся литература 20-х годов была о «кожаных куртках».

Нельзя забывать и о том, что если изображаемые характеры двигают перо писателя, то материал влияет и на жанр. Это идет от смыслового хода примерно так же, как если журналист приезжает на расхваленную стройку с намерением написать о ней нечто одобрительное, видит там совсем иную картину — и пишет критический фельетон... У меня был небольшой рассказ «Прискорбие» — о маленьком человеке. Попытку писать на подобном материале роман я делал. Это был мой первый опыт в романной форме — об уральском казачестве и так называемых «иногородних» — очень слабый роман, я его уничтожил.

Наконец, последнее, о чем трудно умолчать, потому что об этом слишком часто спрашивают, — о работе над заключительной книгой трилогии. «Новый мир» печатает нынешний год продолжение «Костра», его вторую книгу, глав 12—16, примерно до ее середины. Затем будет пауза. Из всех моих произведений только «Санаторий Арктур» и «Первые радости» печатались сразу, почти все остальные — с перерывами. В «Костре» все действие происходит с начала войны до изгнания немцев из Ясной Поляны. Москву немцы обложили подковой. Борьба за Тулу и освобождение Ясной — важный стратегический момент: подкову мы начали разгибать. В результате разгрома немцев под Москвой произошел перелом

в сознании народа и армии. Исторические события у меня — только необходимый фон, а главное — о людях. Их психология передает происходящее вокруг. Особенно о простых людях. Большую роль во время войны сыграло женское сердце, и не только на фронте — медсестры, санитарки, регулировщицы, связистки и т. д., а в семье, в тылу — женщины-матери. Во время ленинградской блокады женщины показали больше, чем мужчины, физиологическую «выживаемость» — что-то такое, очевидно, лежит в психике женщины, повышающее ее сопротивляемость. Об этом я тоже думаю в своем романе о войне, в котором батальные сцены не занимают большого места: ведь я не баталист...

Меня не удовлетворяла и не удовлетворяет в некоторых наших произведениях о войне характеристика персонажей только по их героическим поступкам. Героизм как явление очень сложно, художник должен не просто показать поступок, а раскрыть истоки — нравственные, социальные — поведения человека, совершившего подвиг. Героическое на войне совершают неожиданно, и человеку иногда трудно даже представить, как поведет он себя в определенных условиях. Сила примера играет тут решающую роль. Когда все устремляются вперед, подняться под пулями легче.

Героическое в нашей романистике слишком часто изображается очень трафаретно, героические поступки персонажами совершаются немотивировано или однотипно. А изображение героев в большой литературе очень сложно, многовидно. У Пьера Безухова природа героизма немножко даже глуповата (когда его в Москве задерживает французский патруль). А у Николая Ростова — канонизированный героизм. Оба героя, но они встречаются и друг друга не понимают. Так в классике возникают личности, которые для меня живей иных моих знакомых. Раскольников, Протасов — это личности. Личности должны оставаться в памяти и от произведений современной нашей романистики. Константин Симонов немало сделал, чтобы добиться этого: его Серпилин запомнится, да и Синцов не меньше.

Особое место занимает в «Костре», как я уже говорил и как писалось об этом в критике, Лев Толстой.

Почему вдруг возникла эта тема? И так ли уж *вдруг* она возникла?

В 1910 году я был восемнадцатилетним выпускником последнего класса коммерческого училища в Козлове. «Уход» и смерть Льва Толстого я глубоко пережил. Козлов (ныне Мичуринск) находится на той же дороге, что и Астапово. События в Астапове всколыхнули самые разные слои русского общества, народа. Гул земли, сопутствовавший последнему жизненному шагу и смерти Льва Толстого, особенно чувствовался в нашем городишке из-за соседства с Астаповом. Смерть Льва Толстого была для меня болью.

Художнически я принял и понял Л. Толстого где-то к сорока годам, когда он стал для меня наивысшим авторитетом, слегка потеснив собой Достоевского — кумира моей молодости. Несколько позднее я стал посещать Ясную Поляну. Особенно запомнился один из первых приездов — зимой. Был страшный мороз. На станции Засека меня встретил закутанный в овчину кучер толстовских времен. В доме ждала внучка Софьи Андреевны, тоже Софья Андреевна — Толстая-Есенина. На половине Софьи Андреевны — старшей была отведена комната. В доме все поддерживалось, как при хозяевах, даже электричества не проводили. Кухарка, которая готовила Толстому, подала ужин при свечах — молоко и хлеб. Ночью я слушал тишину. Другой такой тишины нет. Фантастическая тишина. И была удивительная сосредоточенность. Там, в Ясной, я жил полтора месяца и окончил «Санаторий Арктур». Потом наезжал в Ясную Поляну не один раз.

Но «тема» Льва Толстого в моих романах вызвана не только этими авторскими впечатлениями и литературными пристрастиями. Замысел в целом определился временем действия «Первых радостей» — 1910 годом. А можно ли было, изображая тогдашнюю русскую интеллигенцию, жизнь людей искусства, обойти такое событие этого года, как смерть Льва Толстого? Сами картины, понятно, были подготовлены во многом давними воспоминаниями. В романе «Первые радости» тональность событий, связанных со смертью Льва Толстого, — это воспоминательная тональность, а эпизоды вымышлены, хотя и в разной степени. Газетный корреспондент действительно поторопился передать сообщение о смерти Толстого — это исторический факт, когда-то тоже пережитый мной, и он перенесен в одну из фабул романа.

По моему представлению, исторически существенные мотивы вынесли опять на важнейшее место «тему» Льва Толстого и в «Костре». В 1941 году наряду с новыми героями у меня живут и продолжают действовать те же люди, что и в 1910 году. И уже это обязывает автора посылить разрешить начатую тему, поскольку «Костром» замыкается сюжет «Первых радостей». Но «образ» Льва Толстого в «Костре» — это не только «голос» писательской совести, с которой не в ладу Александр Владимирович Пастухов, не только представление о настоящем, народном предназначении художника.

Я говорил уже, какую роль сыграло в решающие месяцы 1941 года разгибание немецкой «подковы» под Москвой. Военная операция у Тулы имела большой нравственно-исторический смысл. Тула увлекла меня потому, что там, как в гражданскую войну, все уже держалось на пределе, как в революцию, все было поставлено на кон — быть или не быть? Один видный военачальник, который в 1941 году возглавлял оборону Тулы, рассказывал мне такую подробность. Тула была уже почти отрезана. Начальник обороны позвонил в Ставку Верховного командования: «Немцы вводят новые танковые соединения!.. У нас только бутылки с горючей смесью! Дайте противотанковых средств...» Ставка ответила: «Вас поняли. Держитесь! Бросим на выручку все, что есть!» И прислали... четырнадцать штук противотанковых ружей. Это было все, что могли дать в тот критический, решающий момент. Таково было положение.

И в этот момент народ напрягся и сломил немцев: «Посидите в окопах!» На Западе не понимали: чем держатся русские? Объяснения «чуда», между прочим, искали в «Войне и мире». И этот же роман вдохновлял советских людей на отпор врагу. Так «толстовская тема» возникла в самой жизни. У нас в то время были закрыты многие газеты из-за недостатка бумаги, листовки не на чем было печатать, а «Войну и мир» Льва Толстого издали стотысячным тиражом. В «Костре» у меня один персонаж из недалеких возмущается: «Цыгарку не из чего свернуть, а тут такая роскошь!»

Именно потому, что Лев Толстой в Отечественную войну воскрес к новой жизни повсеместно, эта тема должна была широко развернуться в романе. А особая роль Тулы, близость ее к Ясной Поляне, драматические

события в Ясной в те месяцы — все это сделало Тулу наиболее «удобным» местом действия в «Костре»...

Кстати, как и в первых двух романах трилогии, одно из центральных мест займут в «Костре» Пастухов с его душевным разладом и Цветухин. Конечно, Пастухов — уже не Старцов из романа «Города и годы» или Карев из «Братьев». Он один из тех старых интеллигентов, которые прошли все, «по-своему» — через заблуждения, ошибки, приняв социализм. В нем есть уже новое. Он и на патриотический порыв способен. А Цветухин даже и умереть героической смертью может... Определенное душевное родство Пастухова и Цветухина — это у меня, романиста, нечто близкое композитору, который передоверяет одну и ту же мелодию, чаще всего лейтмотив, несхожим инструментам. Одно и то же поручено разным тембрам — играет флейта, скрипка, фагот, — задача решается то гармонично, то контрастно, но всегда ради полноты целого.

Так и в прозе перед писателем стоит задача инструментовки. В литературоведении, например, таким отличным исследователем, как М. Бахтин, подобное явление в литературе названо «полифонизмом». Это хорошее название, определяющее, может быть, один из надежных приемов эпического жанра, или путь от противоречий к гармонии. Мне кажется, дело писателя состоит не в том, чтобы подвести читателя за руку к одному окну и сказать: «Смотри!» — но в том, чтобы распахнуть все окна, за которыми видится мир в многообразии красок, залитый светом будущего, достойного борьбы во имя человека.

РАЗГОВОРЫ С САМИМ СОБОЙ И ПИСЬМА

Сердце (да и не оно одно, а все человеческое, что во мне живет) требует, чтобы я сделал то «лучшее», о котором не перестаешь мечтать как о лучшем. Это, конечно, книга — какая-то полноценная и полнокровная, от всей души написанная книга, зовущая к себе денно и ночью. Чувство это было и прежде: вот напишу самое лучшее, на что способен, напишу так, что все ранее написанное отойдет в небытие рядом с этим новым и — может быть, «совершенным», — вот-вот напишу! И когда приходилось писать, не переставал, конечно, надеяться, что пишу это лучшее, ради чего как бы создан (хотя надежда никогда не бывала вполне непрестанной, — наоборот! — кривая чаяний и отчаяния скакала вверх и вниз, и мучился я всегда больше, чем радовался). Но проходило время, разочаровывался и опять с тоской ожидал, когда примусь за лучшее, за дорогое сердцу дело — за какую-то книгу, которая будет «главной» во всей и для всей жизни.

Бывает так: бьешься, бьешься над уточнением какой-нибудь подробности — зачеркиваешь одно слово, ищешь другое, роешься в памяти, книгах, словарях, — а потом вдруг окажется, что сама подробность не нужна, и просто выбросишь ее, и все станет на место.

Читателю всегда нужно самое главное, и только. А главное = мысль.

Читатель, то есть тот воображаемый, нужный тебе, художнику, человек, для которого ты пишешь, умнее тебя. Он догадлив, у него тонкое чутье, он быстро все понимает, и что ты ни подумаешь, что ни замыслишь, он сразу схватит. Он — высший и строжайший критик, его не обманешь пустяками и завитушками. И он живет в тебе.

Слушайся его, и будет все хорошо.

ПРАВДА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ

Правда жизни может быть передана в художественном произведении только с помощью творческой фантазии.

Если понимать отражение действительности в художественной литературе как зеркальное воспроизведение жизненных фактов, то литература была бы не чем иным, как перечислением случаев из жизни. Такое воспроизведение было бы бессмысленно, потому что сколько бы мы ни накопили «случаев», мы никогда не исчерпали бы полноты жизни и не создали бы ее картины. Мы не знали бы, на каком случае начать и на каком закончить отражение действительности, уже по одной той причине, что не знаем «начала» и «конца» самой действительности.

Наблюдение или изучение жизни художником состоит в познании развития действительности. Развитие действительности представляет собой движение. Это движение неравномерно и таит в себе внутренние противоречия. Художник вскрывает противоречия, сопоставляет их, отыскивает жизненно преобладающие явления времени. Здесь заключается самая основа работы художника — в отборе явлений, и уже здесь, на первых шагах работы, включается в нее творческое воображение писателя.

Жизненно доминирующие явления времени выражены психическим миром человека. Но это выражение никогда не встречается цельным, законченным — оно тоже противоречиво, исполнено борьбы. У одних противоречия глубоки, стойки, у других поверхностны, зыбки. Однако существуют общие признаки той или иной внутренней борьбы противоречий в психике человека, — художнику надо их найти.

Таким вижу я процесс типизации явлений, который приводит художника к воплощению действительности в образе.

Это процесс творческий. Его результат есть создание образов, буквально — *воображаемых* картин, рисующих нам как бы квинтэссенцию действительности или правду жизни.

Задача фантазии художника состоит в том, чтобы идти следом за таким развитием образа, которое логично. Это значит, что фантазия не должна отрывать образ от логики жизни, не должна превращать образ в фантазматерию.

Фантазия не исключает логики. Больше того — она тем более безгранична, чем более проникнута логикой.

Фантастического романа нельзя написать без научных предпосылок, реальных, установленных опытом. Взяв их как основу, мы можем идти следом за логическими умозаключениями, вытекающими из основы, — идти в простор фантазии, и плод ее не будет оторван от наших неоспоримых конкретных знаний.

Аналогичной будет работа фантазии над так называемым «заострением» образа в реалистическом художественном произведении: художник берет основой наблюдаемую, изученную действительность, изображает ее в типах и логически развивает их до того предела яркости, который, будучи «фантастичным», остается правдивым.

Дон-Кихот — неоспоримый продукт фантазии — есть в то же время «заостренная» реальность эпохи умирающего рыцарства.

Фантазия — не единственный, но (на мой взгляд) самый сильный инструмент писателя-художника. Богатство ассоциаций, блеск композиции, сила контрастов — могучейшие приемы образительности. Все они, как и множество других приемов, дети одной матери, имя которой — воображение художника.

Без воображения нет художника. А правду жизни только и под силу отразить настоящему художнику.

Если лишить искусство условности, оно потеряет свою сущность. Уже в самой идее перенесения жизни на страницы книги лежит ирреальность. Такой феномен, как

время, даже у принципиального реалиста совершенно разрушает действительность, какой мы ее познаем в натуре, лишь только романист переносит время в книгу. Время в природе не имеет ничего общего со временем в романе, будь то у Толстого и Чехова, у Бальзака или Флобера. Неправдоподобие в искусстве неизбежно, и романист тем более художник, чем больше ему удастся создать *иллюзию* правдоподобия. Это хорошо видишь, если сравниваешь, например, изображение смерти у Толстого с изображением смерти у Бальзака: что может быть нелепее длиннейших предсмертных речей-завещаний в романах Бальзака, если говорить о правдоподобии, — каких только умозаключений не высказывает умирающая мадам Клаас в «Абсолюте», наставляя старшую дочь и своего мужа, маньяка-ученого! Но иллюзия действительности этой смерти делает свое — читатель *воспринимает* смерть несчастной и верит *реализму* Бальзака. Любая смерть под пером Толстого — настоящий реалистический шедевр рядом со смертями француза. И все же это лишь иллюзия правдоподобия. Даже смерть Карениной полна иллюзорных условностей, когда изображение смерти начинаешь поверять действительностью: в правду состояния героини не могли ведь входить мысли об этом состоянии Толстого, а в поведение Анны не входил взгляд на это поведение наблюдателя-романиста.

Единственно, что сближает искусство с жизнью, — это движение. Но и сама эта близость условна, потому что время в романе и время в жизни несоизмеримы.

И поэтому никакой реализм писателя не может и не должен чураться любой условности. Природа искусства — иллюзия, реализм в «чистом» виде — абстракция.

Случайность в романе. Без случайностей не может быть написан роман. Больше того: нечаянности встреч, к примеру, есть *свойственный* жанру романа композиционный прием. Все сводится к тому, *как* тот или другой писатель пользуется этим приемом.

И задача — в том, чтобы вызвать у читателя доверие к случайности, или иначе: чтобы казалось, что случайность произошла именно так, как передал ее романист; чтобы она казалась *естественной* в ходе описываемых обстоятельств действия.

Толстой, самый реалистический из реалистов, тоже прибегал к случайности и гораздо чаще, чем может казаться (взять только *встречи* главных героев «Войны и мира»!). Но случайности Толстого так подготовлены развитием повествования *в целом*, что он почти не пользуется спасительным «вдруг» в эпизодах нечаянно происходящих столкновений. Он кажется летописцем действительной жизни, и в его романе «все как на самом деле бывает»...

Достоевский — другое! Явно, что в действительности никогда не может быть такого нагромождения случайностей, как в его романистике. «Преступление и наказание» тому самое яркое свидетельство. Здесь что ни встреча, то «вдруг», и притом одна за другой такая *необходимая для осложнения сюжета* нечаянность. При анализе романа видно, что Достоевский и не думал о естественности или соответствии правде жизни всех этих «вдруг». И, однако, читатель покоряется повествованию настолько, что перестает замечать неправдоподобие случайностей и глотает одно за другим «вдруг» с полным доверием к его реальности.

Это реализм не толстовского порядка, где случайность эпизода как бы мотивирована закономерным развитием целого. Реализм Достоевского в том, что правда душевных состояний героев *в каждом отдельно взятом эпизоде* настолько убеждает, что *не замечаешь совсем механики сцепления эпизодов одним и тем же приемом композиции* (если только не задаешься целью проанализировать роман со стороны структуры). Достоевский смелее едва ли не всех писателей в употреблении приема случайности, — он тут безогляден. Недаром появились целые исследования на эту тему — «Вдруг» у Достоевского»,

ПРАВДА ХАРАКТЕРОВ. СЮЖЕТ

За «Воскресением» — который раз, и все как новое! Как много людей, второстепенных и третьестепенных, из которых, однако, и складывается роман, — а роман, в сущности, и не очень велик. Такое разнообразное множество удивительных судеб, историй, портретов, — действительно, вся Россия, весь народ, вся верхушка и весь низ.

Читать можно с любой страницы, и возвращаться к перчитанному, и все новое, новое в том, что уже совсем хорошо видишь и знаешь.

Сопоставляю *внешнюю* сторону приема, в какой построен роман, с «Мертвыми душами» и нахожу решительное сходство в сюжете: один герой едет по России, ходит, передвигается по ней, встречая множество героев и негероев, которые показываются нередко больше, чем сам герой, являющийся собирательным фокусом всего видимого и познаваемого по путям своего хождения.

Только хождение Нехлюдова обширнее (а изучение России глубже и «натуральнее», правдивее), чем хождение Чичикова. И у Толстого преобладает желание *понять* над Гоголевым желанием *высмеять*. Сходство же в том, что оба изображают русское общество обреченным на преступление против народа и самого себя, потому что преступен весь общественный уклад.

Здесь нахожу подтверждение своему взгляду на сюжет, как производное характера героя. Чичиков — мошенник, и похождения мошенника, естественно, вскрывают преимущественно всякого типа, всякого сорта мошенства: таков уж этот инструмент — Чичиков, — что им лучше, сподручнее всего отмыкать секреты мошенников да, пожалуй, дураков. Нехлюдов — человек совести, правдоискатель, — и его похождения вскрывают истину, которой добивается и хочет служить народ (сектанты, революционеры, простой люд, каторга, тюрьма) и которую глушат, подавляют вершители судьбы народной (высший свет, чиновничество, государственный царский аппарат, дворянство, православная и прочая церковь). Таков этот тонкий, отточенный инструмент — Нехлюдов, что никаким иным лучше не разоблачишь секрет государственных деятелей и предержавших властей, никаким иным не взрежешь душу подвластного царскому режиму русского человека.

Поставь на место Чичикова другой характер — п «Мертвых душ» нет. Замени другим героем Нехлюдова — и нет «Воскресения».

Ограничность этих произведений (как равно всякого великого произведения) — в полном подчинении всего сюжета порождающему этот сюжет *характеру героя*.

Исторический романист по-настоящему чувствует себя свободным, когда пишет о выдуманных денщиках, кучерах, солдатах, бабушках, племянницах, вообще о «народе», который во всех романах, слава богу, одинаков. Но стоит дойти до героя, до действительной истории, как романист становится рабом всевозможных концепций, напяливает на себя такой узенький мундир, что — ни сесть, ни рукой двинуть, ни шагнуть, ни обернуться.

Надо обладать широкой костью и мышцами Л. Толстого, чтобы мундир треснул по всем швам и распозлся. Тогда получится не переписывание святцев, а Кутузов и Наполеон.

Мне все казалось, что это мое изобретение — те формулировки об отношении характера и сюжета, которые я искал и находил на протяжении последних лет. Во всяком случае, они родились из личного моего опыта и понимания природы искусства.

Но, как это все чаще случается при изучении Л. Толстого, я обнаружил у него превосходную формулу моей мысли, то есть — предвосхищение моего малого опыта его великим опытом.

Это из его письма очень слабому крестьянскому писателю Тищенко конца 80-х годов:

«Живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения; и сами лица сделают то, что им нужно по их характерам сделать, то есть сама собою придумается, явится развязка, вытекающая из характера и положения лиц...»

Решительнее всего следует избегать механического соединения (слишком обычного у нас) темы любви с темой строительства. Счастливая любовь под занавес (да к тому же без труда угадываемая с первых страниц повести) как награда за преодоление неурядиц на заводе и технических затруднений реконструкции цеха — это соединение делает героев деревянными. Любят ведь не потому, что удалась реконструкция, и реконструкция может очень просто завалиться при самой счастливой любви. Потребность изобразить полноту счастья вполне понятна, и счастье, наверно, будет полнее, если люди будут

счастливы одновременно повсюду — на заводе и в семье, с рабочим коллективом и с возлюбленной на скамеечке парка культуры. Но в повести, как и в жизни, полнота счастья не достигается *механически*. В желаниях и способностях героев автор не волен, и разгадать душевные качества их часто очень трудно. Вам, например, захотелось, чтобы героиня, полюбив героя, полюбила кораблестроение, и чертежную доску, и цех, и завод, хотя только что терзалась поисками призвания и не знала, куда пойти учиться. Вам этого захотелось, но я, читатель, не верю, что этого захотелось героине. Вы сами придумали (вместе со множеством наших писателей) сюжет для этой барышни. А надо, чтобы барышня, без насилия автора, сложила сюжет и действовала бы не по подсказке автора.

Чтобы избежать натянутости в положениях, поступках героев, надо идти следом за героями, а не вести, не тащить их за руки, принуждая разыгрывать сюжет и фабулу, заранее придуманные автором. Нельзя, кроме того, понуждать героев высказываться непременно по всем злободневным вопросам. Они должны говорить только о том, что для них наиболее важно в том состоянии, в каком они находятся, в том положении, в какое поставили себя сами или поставлены обстановкой. А Ваши герои притягивают за волосы самые «горяченькие» темы, почти всегда из газет, и — надо не надо — вставляют сентенции о лесонасаждении, Корее, Волго-Доне, Жолио-Кюри...

Основной трудностью для Вас был разрыв между замыслом и средствами изображения. Намерения Ваши похвальны, главным образом, потому, что весьма педагогичны: Вы хотите написать книгу примера, книгу о людях, которым следует подражать. В этом смысле героиня романа представляет собой священный сосуд всех мыслимых добродетелей. Даже великий художник не в состоянии создать убедительный образ человека, лишенного недостатков. Однако Вы окружаете центральную фигуру романа целой плеядой таких же, как она, безупречных созданий. В результате получается впечатление мертвого рассказа о мире, который подразумевается живым,

Я говорю о художественной безжизненности образов. Чрезмерная идеологичность некоторых Ваших героев, чересчур стерильных, напоминает скорее книжных гомункулусов, чем реальных людей, выраженных книгой.

Вы рассказываете о мире, который существует (колхозы, сельский комсомол, полевые бригады и звенья МТС, наконец — война, работа тыла, партизаны), но этот мир перестает существовать в рассказе, омертвляется пером автора, потому что средства изображения не доросли до значительного уровня намерений автора.

Вслушайтесь, как и что Ваш герой говорит. Он, видите ли, именует себя «антиромантиком былой жизни»; считает, несмотря на весь свой расписной демократизм, что занятие маникюры или официантки дает основание называть их «девушками», а вот певицу, которую «многие уважают и ценят», назвать «девушкой», оказывается, нельзя... Чего стоит его кудрявый разговор о «жажде у некоторых особей лелеять все традиционное, добротное, дореволюционное, одним словом — от поставщиков двора его императорского величества»? Не говоря о парикмахерских красотах его речей, нельзя поверить, чтобы нынешний культработник, в прошлом учитель, «все традиционное» валил в одну кучу. Если под «поставщиками двора» он понимает буржуазию, купечество, то почему «все традиционное» — это буржуазное, купеческое? Какой нынешний деревенский культработник, в прошлом учитель, «все традиционное» валил в одну кучу? Если под «поставщиками двора» он понимает буржуазию, купечество, то почему «все традиционное» — это буржуазное, купеческое? Какой нынешний деревенский культработник вместо «культшефство» скажет «культурное шефство», а вместо «был ранен в грудь» — «получил осколок в грудь с проникающим ранением в левое легкое»?

Нет, я не верю в правду этого характера, как хотите! Провинция страдала слабостью к завитушкам «образованной» речи, но ведь Ваш герой всем своим образом (по Вашей мысли) должен оспаривать, опровергать наличие былых болезней у себя: он утверждает, что «дает культуру миллионам без принижения вкусов». Как же таким стилизованным манером, такой речью может он «давать» культуру? Какую?..

В основе неплохо задуманный характер Вашей героини, девушки-колхозницы, часто тоже становится очень сомнительным. Возьмите ее центральную по значению беседу с подругой, конечно «на старой скамейке». Это «объяснение» — образец тех «психологических», «интеллигентских» сцен, которые к лицу чувствительным героиням, сидевшим на рубеже нашего века «под старыми лицами».

Нет, не так изживаются существенные различия между городом и деревней в наши дни. Все происходит проще, естественнее, здоровее. Характеры не *истончаются*, а *оттачиваются*, сохраняя свои особенности, свою историческую, природную *стать*. Не в том дело, что были грубы, а стали subtilны, как это произошло с Вашей героиней. А в том, думаю я, что необыкновенно быстро, властно и умно люди развили в себе чувство хозяина земли и тех *заложённых* в них способностей и талантов, которые прежде дремали либо были подавлены.

Слишком легко действующие лица Вашей повести переходят из одного психологического состояния в другое. Вспомните, как молниеносно решает Ваш герой занять должность завнаробраза или как стремительно другой герой становится другом своего начальника. При полноценном реализме изображения такие прыжки в области психологии недопустимы.

Характеры Ваших героев просто удивительно видишь — это хорошее мастерство, вырастающее, как я предполагаю, из тонкого и длительного наблюдения... Я оцениваю характеры по их зримости и пластичности, по тому, насколько они живы и убеждают в своей жизни читателя. По содержанию идейно-психологическому они почти равнозначны. Тут варьируются примерно четыре категории: патриотизм, долг, смелость, отзывчивость (то есть товарищество и дружба). Гармония этих категорий в исторически-конкретной обстановке начала большой войны и является, на мой взгляд, *проблемой* романа. Ибо пятая категория — *любовь* — должна, видимо, служить оселком, на котором оттачиваются, пробуются первые четыре: насколько они сильнее ее...

Очень важно, что достигнуто доверие читателя. Написанное Вами — правда, — правда потому, что так было в действительности, и потому, что Вы, автор, так верите, так убеждены и так все воспринимаете, как пишете. В книге нет ничего натянутого, она проста при всем уме и при всей обдуманности.

Ваш герой в общем изображен хорошо. Но он подчеркнуто положителен... в литературно-критическом, а не только в идейном и житейском отношениях. Особенно чувствуется это в начале романа: автор дал ему скуповатую площадь, некую сотку гектара для душевных движений, и он не свободен по авторской, а не по своей вине. Я уверен — он ярче и красочнее. Душа его помещена в сосуд, в колбу, которую выдула наша положительная критика. На фронте, в бою он очеловечивается. Раны не связывают, а освобождают его движения. Может быть, так и бывает, так и должно быть...

Разумеется, сюжет вполне закономерно строить на анекдоте. Но также разумеется, что анекдот не исчерпывает сюжета. Повесть не кончается тем, что кончен, развязан анекдот.

В Вашей повести отсутствует конец. Вы не дали самого главного. Встретились мать и дочь после разъяснения ошибки, на которой строится движение сюжета, — когда дочь узнала, что награждена не она, а ее мать. Вы повернули здесь дело к тому, чтобы развязать дополнительный сюжетный ход — романтическую историю дочери. Но ведь напряжение интриги в *главном* осталось нераскрытым; читатель хочет видеть, как ведет себя главная героиня, когда наступил момент испытания ее самолюбия, — великодушна ли она, тверда, чиста ли в помыслах и в душе, счастлива ли искренне за свою мать, которая, по забавному случаю, оказалась как бы в роли ее соперницы. Вы же развязываете не это главное, а то, что легче всего развязать, — помирились или не помирились возлюбленные. И опять решается все на заповедной скамейке «под старой ветлой» (хорошо еще, не под старыми липами).

О бродячих сюжетах. Не в том дело, что в литературе существуют бродячие сюжеты, переходящие из одной национальной письменности в другую, из одного фольклора в другой, а в том, что уклад жизни, действительность, социальные отношения в истории нации повторены и повторяются непрестанно повсюду.

Я прочитал роман эстонского писателя Антона Таммсааре (1878—1940) под трудным для русского слуха названием — «Новый Ваннаган из Тыргупыхья», что значит примерно — новый дьявол из преисподней. Мотив взят из древней эстонской сказки и разработан на материале крестьянского быта в форме обычного сюжета о простодушном батраке и хитром кулаке. Это абсолютно тот же сюжет, что у... Оскара Уайльда в его символической сказочке о бедном карлике и богатом мельнике. Разница только в жанрах. Короткий рефрен Уайльда («принимая во внимание, что я обещал подарить тебе мою тачку...»), с которым мельник обращается к соседу-карлику, вымогая у него работу, превращается у Таммсааре в развернутые картины такого же вымогательства работы богачом у бедняка.

Не сюжет, конечно, перебрел из Прибалтики на Британские острова, но там и тут однотипность отношений в жизни подсказывала фантазии разнovidные воплощения сходной действительности в рассказе.

Хороший писатель, если видит, что раскрытию характеров его лиц мешает ранее выработанный план романа, без колебаний меняет план ради правды характеров. Так хороший полководец меняет предварительный план сражения, если видит, что битва развивается не так, как он думал, и победа требует иных действий.

Характеры героев по-настоящему открываются писателю только в ходе работы, совершенно подобно соотношению сторон, которое открывается полководцу по-настоящему только в ходе битвы.

О ПРОТИВОРЕЧИЯХ. ДОБРОЕ И ЗЛОЕ

Герои-враги и вся тема враждебности должна быть решена Вами как цельный, реально существующий комплекс, как узел, впрочем вполне локальный и локализуе-

мый успешной борьбой здорового, сильного советского строя.

Не надо ни вводить излишнего приключенчества, ни увеличивать криминализм, ни усложнять завязку, расстановку сил, а следует только привести к полной ясности назначение каждой фигуры для общего замысла, психологически мотивировать цели каждого действующего лица.

При переработке романа советую Вам помнить недостаток всей вещи: *диспропорцию между завязками*, чересчур затянутыми, громоздкими, и *развязками*, слишком краткими, как бы репортажными, телеграфными.

Особенно это касается отрицательно описанных фактов: отлично изображаются пороки, преступления, но лишь мельком сказано, что за преступления воздано по справедливости.

Создается слишком навязчивое ощущение живучести врагов, и нет ощущения крушения порока, зла.

Надо укоротить картины развертывания событий, экспозицию, завязку и дать *в изображении*, в картинах торжество советского, справедливого мира над его врагами. Тогда все станет на место.

В романе нет никаких внутренних трудностей борьбы советского человека против данного «предпосылкой» большого врага. Герои не встречают препятствий, говоря старомодно — зло не мешает добродетели.

Тут и достоинство и недостатки вещи в целом. Достоинство потому, что интерес повествования не пострадал от отсутствия злодеев. Это роман о добрых людях. Недостаток потому, что это единственная условность вещи: в мире героев отсутствуют противоречия.

Чтобы лишний раз вспомнить Гоголя — у Вас есть и Тарас и Остап, но нет ни Андрия, ни панночки.

В Вашей большой повести нет ни одного сколько-нибудь «отрицательного» лица: в разгар войны, в момент глубоко критический, мы видим если не «сверхположительных», отличных во всех отношениях людей, то только хороших и слазных, во всяком случае.

Добровольческий полк, составленный из коммунистов и комсомольцев, готовых отдать жизнь за правое дело, естественно, должен быть явлением исключительным по моральным достоинствам. Но ведь полк действует не в пустоте.

И тут особенно ясно проглядывает недостаток замысла: нет нужной широты масштаба, нет связей коллектива полка с большим миром борьбы, с совокупностью исторических событий. Полк рассмотрен в замкнутых своих границах.

Когда семейные узы Ваших героев выводят повествование за пределы полка и мы попадаем на Урал или в Москву, то и здесь мы тоже встречаемся с высоко превосходными, героическими, добрыми людьми, и здесь жизнь односторонне положительна.

Чувствуя этот недостаток, Вы вводите крошечный эпизод расстрела предателя (вдруг вынырнувшего и тут же исчезнувшего). Или глухо упоминаете о странной кулаческой деревне, которая тоже быстро улетучивается из рассказа. Само собой, эти упоминания о «плохом», заметные лишь через лупу, не могут решить важнейшего вопроса противоречий времени и борьбы.

В сущности, Ваша повесть — о хороших людях, попавших в чрезвычайно трагическую обстановку. Но в трагической обстановке люди ведут себя различно, их бросающееся в глаза сходство исчезает, а различие проявляется сильнее. У Вас происходит обратное: в мирной обстановке различие проступает больше, а в критической люди оказываются одинаково добрыми, «хорошесть» их объединяет и уравнивает. Мне кажется, в такой счастливой, доброй развязке есть известная натяжка.

Мне всегда представлялось, что Вы иронически остро замечаете всяческую лакировку действительности, кто бы и где бы ее ни допускал. Поэтому я не раз изумился, что Вы сами не убереглись от некоторого лака: например, Ваш герой говорит, что саженцы липок *через год-два* дадут «тень, задержат влагу...», и никто из старых слушающих его крестьянок не покосился на него, а одна даже подтвердила: «Да уж ты... добьешь!..» И это Вы вкладываете в уста не Манилова, не сказочника, не ребенка, а *агронома!*

«Лакировка» действительности мешает глубокому отражению в литературе процессов развития нашей современности, она еще более мешает литературе, посвященной темам, для нас уже историко-революционным. Декларативно мы согласны, что надо показывать всю правду жизни, не скрывать ее, но когда доходит до практики, мы стараемся смягчить всякое противоречие, сгладить углы, внести розоватые краски даже туда, где, как мы твердо знаем и ясно видим, они были черны и мрачны. Зачем это делать?

Главным достоинством Вашей повести я нахожу очень здоровую, молодую жизнерадостность. Она выражается в обилии, разнообразии интересов, которыми наделены герои, в желании этих героев бороться за разумный, счастливый мир, в естественном убеждении и героев, и самого автора, что таким миром является советская действительность наших дней.

В этом основа повести, посвященной, по-моему, преимущественно теме «счастья». Счастье автор понимает как гармоническое сочетание общественного идеала, «мечты», с полнотою личных стремлений и желаний, причем идеальная общественная жизнь как бы сливается с осуществлением призвания человека к тому или иному труду,

ПОИСКИ ФОРМЫ. КОМПОЗИЦИЯ. СТИЛЬ. ЯЗЫК

О приемах. Существующие приемы прозаического повествования (композиция, сюжетосложение и пр.) некогда были изобретены, как огонь, как челн. Потом ими стали пользоваться все. Большой радостью для каждого писателя является новое изобретение в области построения, структуры своего жанра, новый прием рассказа или некое «усовершенствование метода производства» прозаической вещи.

Но только тот новый прием хорош и ценен, который возникает из необходимости, который нужен для лучшего раскрытия материала, продиктован стремлением писателя быть лучше понятым. Все другие мотивы новых изобретений беспочвенны. Если прием ничего не преследует, кроме новизны, он — нуль. Поэтому сотни приемов оказа-

лись на кладбище раньше, чем их узнал читатель или успел применить кто-нибудь, помимо самого изобретателя.

В искусстве необходимость закономерна, как в технике, как в быту. В допотопные времена человеку надо было переместить тяжесть — он изобрел колесо. Ему надо было пройти лесом — он прорубил просеку. Из практичности колеса для движения вытекает его присутствие почти во всякой машине. Первая лесная дорога была в то же время первой аллеей...

Те приемы повествования, которые родились из необходимости сделать рассказ понятным, удобным для восприятия, увлекательным, красивым, волнующим, поучительным и т. д., сохраняются в прозе столетиями. Остальные гибнут.

Вдумываться в материал, чтобы познать его сущность, — вот первая задача писателя. Искать, каким путем лучше раскрыть читателю распознанную сущность — вторая. Никаких иных задач нет. И если известными тебе приемами нельзя решить второй задачи — изобретай новые. Но не изобретай уже изобретенного и не изобретай ненужного: прием, в котором нет *нужды*, жить не будет.

Очень много пишут «начинающие», взывая о помощи мастера. Какой я, к черту, мастер! Если бы они знали, что это значит — мастер.

Мученья начинающего писать — это очень тяжелый насморк, при котором в душе живет, хотя и неосознанно, полнейшая уверенность, что он пройдет. Мученья мастера — это неизлечимый рак, который должен свалить его в могилу, раньше или позже, но непременно. Я не врач. Я больной, твердо знающий, что нет на свете врача, который мог бы меня исцелить. Для меня, мастера, нет уже другого мастера, и мне не к кому взывать о помощи. Это — привилегия молодых мучеников, больных насморком, у которых свербит в носу, чующем славу, у которых зудят пальцы, оттого что хочется попробовать себя в сочинительстве. Мне некогда и нельзя пробовать, я должен и обязан писать, и писать мастерски, потому что я — мастер! Иначе меня побьют камнями...

Что же я могу, что буду отвечать «начинающим» писателям? О своем раке?

Может быть, составить раз навсегда рецепт? Молодые все ждут и требуют рецептов. Думают, что старики скрывают секреты. Ну что ж, надо попробовать:

работы	— 1000,00
таланта	— 200,00
вкуса	— 1,00
традиции	— 0,50
здорового смысла	— 0,02
вдохновения	— 0,01
самокритики	— 10,00
удачи	— 0,001

MDS. По столовой ложке утром, днем, вечером, ночью. Перед употреблением тщательно взбалтывать, ввиду нерастворимости самокритики.

При появлении оскомины запивать юмором. Держать на печке, так как при остывании теряет силу.

Можно добавить нота бенэ, что при отсутствии здравого смысла его можно заменить сторонними наставлениями, то есть чужой головой. Вот, пожалуй, и весь совет мастера. Можно посылать вместо ответов молодым писателям.

Борьба с формализмом — одно. Запугивание формализмом — другое. Запугивают обычно те, кто не владеет (в искусстве) формой. Настоящий художник, для которого работа над формой произведения есть ни что иное, как стремление выразить наилучшим способом содержание (идею!..) произведения, обладает полным иммунитетом к формализму. Художника не запугаешь этим жуе-лом.

Композиция никогда не является произволом писателя, как бы причудлива она ни была. Композиция есть логика развития темы (так же как сюжет — логика развития образа). Логика же — не что иное, как реализм...

Но надо же не только знать, что такое композиция, надо чувствовать ее, как хороший архитектор чувствует пространство,

Двадцатипятилетний Лев Толстой, работая над «Отрочеством», сказал очень хорошо по поводу впечатления растянутости, которое создавалось у него от повести: «...слишком последовательно — во времени, а непоследовательно — в мысли» (Дн. 1853 г.).

Строить роман не надо от этапа к этапу событий, а надо смело идти за поведением героев, ставя их в такие обстоятельства фактов, которые нужны *мне*, чтобы показать перемены их душевной жизни, — в этом цель.

По композиции Ваш роман строен, и материал размещен в нем так, что смена его качеств служит и движению сюжета, и основной теме.

Большие советские романы все чаще применяют сочетание образных приемов повествования с публицистическими. В некоторых случаях проза без публицистики невозможна, — публицистику надо только хорошо и умело применять.

Мне совершенно очевидно, что Ваша работа станет художественно цельной только в одном случае: если *искусственное* решение темы будет устранено. Роли прошлого в самосознании героев я не отрицаю, — наоборот, без прошлого мы не увидим настоящего.

Но композиция вещи должна быть прозрачной и стройной, читатель должен чувствовать, в какое время живет герой, где центр событий, что важно и что менее важно для хода действия, для развития основной идеи.

Все ретроспективное надо поставить на службу современности и дать ему присущее место в последовательном развитии действия и (лишь в меру необходимости) в воспоминаниях героя.

О скачках, забегании, перепрыгивании.

Недостаток такого способа писания в том, что герои еще не успели обогатиться качествами, которыми их наделяешь, если пишешь постепенно, последовательно. Работать следует подряд, без скачков с пятого на десятое, тогда герой все время в росте, в развитии. И, однако, если скачок приносит с собой подъем и увлечение, то прямой смысл перескочить и с пятого на двадцатое.

То, что сделано Толстым в первой части второго тома «Войны и мира», останется навечно непревзойденным искусством. На шестидесяти страницах текста разместились изумляющей силы картины судеб почти всех главных героев эпопеи, и каждая картина является решающей для жизни каждого героя. Такой компактности письма не достигал ни один писатель мира. На этих страницах уложено шестнадцать главок, кратчайших, как конспект. И в этих конспектах содержится глубочайшая разработка психологии множества совершенно несходных людей и стремительно раскручивающаяся пружина сюжета,двигающая действие на целый том вперед и раскрывающая всю мощь взрыва, подготовленного *целым томом* перед этим.

Это все ясно видно — *как сделано*, но — воистину — нельзя уразуметь — *как можно это сделать?!*

Удивительна композиция «Преступления и наказания», — ее нельзя было достичь без тщательного расчета. И только одна мысль смущает: журнальные требования могли заставить иногда сделать искусственное членение на части, без оглядки на законченность внутреннюю, и части завершаются наподобие глав — ради как бы эффекта или интриги. В этом отношении роман — «классически»-криминальный. Но тем не менее... Только одна часть (вторая) превышает страниц на десять — пятнадцать среднее число страниц всех прочих частей, а эти все пять частей почти совсем равны между собой.

Расчет удивителен тем, что решались сложнейшие психологические задачи и даже ребусы, и течение романа представляется совершенно естественным, — *арифметика композиции не мешает внутренней жизни* как отдельных героев, так и всего замысла. Трудно же было достичь такой расчетливой формы потому, что в романе (как всегда у Достоевского) почти полностью отсутствуют описания, и нельзя было произвольно сокращать части или наращивать их за счет описательности: резать приходилось по живым душам людей, а если распространять, то опять-таки усложняя, расширяя внутренний мир героев. Искусство позволило Достоевскому рассчитать весь рисунок по линейке инженера и оставить жизни ее свободу, вложив ее в строгий чертеж.

В композиции вещи я считаю недочетом то, что основные коллизии передаются в виде «отступлений». Это относится и к характеристикам. Почти сто страниц текста отдано таким отступлениям от действия, уходу в «предысторию» события. То автор, то сами герои непрерывно уходят в сторону и отдаются воспоминаниям о том, как они, герои, пришли к тому состоянию, в котором находятся теперь, когда событие рассказа совершается.

Стиль — это волна, которая несет тебя, с твоею повестью, из безбрежности к твердой земле.

Когда наступает затишье и волна ложится, — повисает парус, прекращается движение.

Без стилевой власти нет художника. Текст становится аморфен, как только теряется стиль. Можно сколько угодно писать — все это будет простой массой слов (пусть даже умных и тонких). Никакой мудрости нельзя передать вне искусства, а искусство — это стиль.

Дождаться ветра, волны, лечь на курс — это удача. Нет волны — можно только с тоской глядеть туда, где грезится берег.

Вы еще не умеете подчиниться главному закону искусства — отбору. Вы не знаете, что важно для жизни образа, что мешает восприятию пейзажа и что облегчает это восприятие. Вам кажется, что «натуральность» достигается количеством описаний: дается картина, затем действие тщательно разбавляется подробностями этой картины, пока она не растекается в пятно.

Описание надо делать концентрированно: взять главное и поставить в середину, пренебрегая доскональностью, которая иногда появляется либо от незнания, либо вследствие чересчур большого авторского знания предмета. Автору бывает ведь лестно покрасоваться перед читателем своими знаниями, и он начинает выдавать весь товар лицом.

Язык художника относится к предметам, требующим долгого обдумывания даже от очень талантливого писателя. Медлительность тут не в укор и не в умаление таланта.

Понимаю, почему Лев Толстой написал «Маркера» в четыре дня. И понимаю, почему Некрасов выругал его за эту «статью» после «Набега»... Сказ — это легчайшая форма для прозаика, — работа под «маской» и от ее имени. Чего легче сделать «Кустик»?.. И, однако, на сказе проверяется способность писать вообще: кто не может показать умение свое — на примере чисто *языковым* — перевоплотиться в произвольно выбранного героя, тот едва ли способен к писательской работе. Это — экзамен для начинающего. Сама потребность заговорить от другого лица есть симптом писательского дара. Чаще всего сказ — только простая стилизация. Но желание испытать силы в этом роде неизбежно почти для каждого писателя. «Пусть это плохо, но я могу и так!» Здесь нечто спортивное: спортсмены пробуют себя во многих, если не во всех видах спорта, и очень любят свои успехи не в том виде, который ближе их природным данным. Не удивляюсь, что «Маркером» Лев Толстой дорожил больше, чем «Детством» и «Набегом».

Но как замечательно в концовке этого упражнения двадцатипятилетнего Толстого, в письме Нехлюдова, сказался будущий Толстой, будущий Нехлюдов! Это почти закономерно у раннего Толстого — всюду прорывается зрелый, настоящий, будущий Толстой.

Изображение? Да, конечно, в нем — важнейшее средство передачи замысла. Но *рассказ* также важен и часто совершенно необходим, во-первых, чтобы связать изображаемые картины, во-вторых, чтобы придать повести краткость, в-третьих, чтобы увеличить, где надо, темп до предела. Иного способа перейти от одного изображения к другому, кроме рассказа, нет. Рамками изображения может служить тоже только рассказ. И как бы ни велико было искусство изображения, событие никогда не может быть изображено в такой стремительности, с которой его можно описать в приеме рассказа.

А что за удивительные вещи передаются искусным рассказчиком! Как, например, рассказаны Львом Толстым две кратчайшие и полные движения, живописности бытовой и психической, — две главки приезда Долли в деревню, «чтобы уменьшить... расходы!» История поместья, летний быт барской семьи, характеры приказчика, его

жены, домоправительницы, материнские тревоги Долли, и потом — обедня, причастие детей, завтрак, наказание маленького сына, его прощение, сбор грибов, восхитительное купанье в речке, встреча с бабами и «самый интересный» для Долли женский разговор с ними. Обе главы — на семи страницах, а в целом это, конечно, превосходная картина. Но дана она в приеме чистого рассказа (с кратчайшими, вмонтированными в него, кусками *показа* и диалогами в десять фраз). Это — чудо (корнями уходящее в пушкинскую прозу — в рассказ, наиболее лаконичный и содержательный во всей нашей литературе).

Я хочу сказать, что в газете или книге для детей Ваши очерки покажутся чересчур растянутыми и однообразными. Кроме того, поучительность их слишком настойчиво выражается авторскими словами, то есть они дидактичны, в них слишком прямо звучит наставнический тон.

Хорошо было бы их сделать «подвижнее», показать все короче и нагляднее, образнее, без излишнего растолковывания вещей понятных и очевидных. К примеру: «В глазах его светилась радость. Казалось, он был доволен сегодняшней встречей». Не правда ли, можно было бы обойтись без второй фразы? Или: «Ах ты, бедная птичка!» — произнес он сочувственно. И ему стало ее жалко». Нельзя ли и тут опустить вторую фразу? Или еще: «На скамеечке лежали кое-какой садовый инструмент, записная книжка... и т. д. Все это служило признаком того, что здесь, на этой скамеечке, производилась им какая-то *научно-исследовательская работа*». Это «разъяснение» вряд ли нужно, к тому же оно не могло принадлежать десятилетнему мальчику, от имени которого ведется рассказ.

Таких излишних фраз и слов в Ваших очерках немало, они замедляют рассказ, делают его бледным.

Я допускаю, что повесть вообще произвела бы на меня более выгодное впечатление, если бы стиль ее был проще и строже. В Вашей манере, которой Вы написали эту вещь, удивляет однообразие ритма и однообразие структуры фразы.

У Вас есть пристрастия, на которые надо обратить самое серьезное внимание. Это пристрастие к союзу «а», к частице «и», к «но» и т. д. «А» — особенно в противительном значении — Вы употребляете непрерывно и в авторской речи, и в речи героев. «Но» Вы пишете не менее часто, даже когда не хотите выразить ни противопоставления, ни противоречия. Просмотрите рукопись с этой точки зрения, начиная с первой страницы. Сколько абзацев на одной странице начинается с этих «а», «но», «и»! Всего на двух страницах их насчитываешь больше дюжины.

Когда я рассматриваю Ваш язык, так сказать, в отрыве от стиля, то есть беру Ваш словарь, мне кажется, что (за некоторыми частностями) Вы отлично знаете, каким должен быть писательский словарь реалиста. Но в выборе слов все время чувствуется огромная напряженность. Из простых, хороших слов Вы составляете удивительно напряженные фразы, сочетания: «сосредоточенно-напряженное лицо», «сосредоточенная сила радостного решения» и пр. в этом духе — застилают туманом ясный смысл того, что Вам надо сказать.

Прежде всего, очень беден язык. Слова и особенно эпитеты у Вас повторяются непрерывно, иногда несколько раз на странице. Взять к примеру важный по замыслу эпизод осознания героем своей любви к героине: «сердце стучало», «в висках застучало», «веселый шум», «веселые голоса», «неслись звуки», «неслась песня», «легкий воздух», «легкая теплота» — все это на одной странице. Если же сравнить отдельные сцены между собой, отдельные главы, то языковые повторения буквально преследуют читателя. Эпитет «радостный» переходит со страницы на страницу, автор все время говорит о героях, что они смеются, что им смешно, хотя смешного положения отыскать нельзя, у читателя нет повода улыбнуться. Сами по себе определения лишены находчивости: лампадка «теплится», самовар «пыхтит», глаза похожи на «спелые вишни», голубизна других глаз похожа на «радостную голубизну» неба и пр.

Особенно в начале рукописи бросается в глаза, как много употреблено лишних слов. Обычно это мало что выражающие газетные речения, не несущие никакой службы: «в сущности», «тем более», «по меньшей мере», «больше того», «как ни странно», «разумеется». Художнику не следует допускать широко распространенных фразеологических оборотов, если этого не требует характеристика героев их собственной речью.

Иногда Вы прибегаете к просторечию не совсем уместно. Вы пишете с некоторой даже лихостью: «...могли умирать беспрепятственно и в любых количествах...», для «мучеников, отправляемых в рай... сделали кое-что... чтобы люди умирали реже...» Стилль здесь слишком не в ладу с содержанием, и Вы не только упускаете возможность усилить впечатление исторической традиции, которую рисуете, но ослабляете его.

Есть, наконец, своеобразные фигуры кокетства, — не могу их иначе назвать: «...умер, и его нельзя возвратить к жизни как раз потому, что он умер». Такая фигура не только алогична, она неостроумна и плоха по вкусу. Напишите ли Вы: «Он сел, и про него нельзя сказать, что он стоял, как раз потому, что он сел»?

При Ваших возможностях образно описывать реальный мир нет надобности в подобном кокетстве. С укоренившимися оборотами, которых мы у себя часто не замечаем в живой речи, надо вести войну на страницах книг, корчевать их без пощады, иначе они укоренятся и в письме: «...по его расчетам, а расчеты у него были всегда точные...» — эту интонацию оратора, говорящего слова, чтобы на ходу выиграть время для мысли, надо упразднить. Когда пишешь прозу, есть время подумать.

В прозе можно влиять на восприятие читателя качеством слова не менее, чем в поэзии, окраской слова, музыкой, ритмом речи, ее строем. Я говорю пошлые вещи. Но говорю потому, что мне кажется — Вы не всегда придаете своему орудию должное значение. Надо больше увлекаться своим письмом.

Если устранить фразеологию, занесенную из газеты и ораторства, то язык мне Ваш нравится. Он энергичен, прост, мускулист и точен. Речь кажется мне напряженной ровно в ту меру, какую требует высказываемая мысль. Читать Вас приятно, — это определение, воз-

можно, чересчур вкусовое, но я дегустатор, а не только читатель, мне можно сказать и о вкусе слова.

Однако у меня определенное чувство, что Вы пишете не во весь голос и Ваши возможности в этой части романа еще не все развернулись. Сужу я по языку Ваших героев, по которому видно, что Вы можете быть в своей авторской речи свободнее, смелее. Это, конечно, не означает, что надо следовать словоупотреблению героев, — нет, только естественности, живости их речи.

Мучительно действуют на читателя подробности технических проблем, с которыми сталкиваются действующие лица. Терминологией техники нельзя пользоваться без серьезного отбора. Подальше от кораблестроительной техники, поближе к человеку — вот что Вам следовало бы избрать девизом, и Вы не ошиблись бы, потому что человек — главный предмет Вашей задачи, даже если он прежде всего кораблестроитель.

Речь Ваших персонажей довольно безлична, хотя людей Вы взяли разных. В авторской речи, в своих ремарках Вы тоже крайне однообразны и неряшливы. Вы допускаете такие выражения: «Веселкин покосился на ореховую, слегка выпуклую вперед щеку Иванова». Щеки, выпуклой назад, быть не может. «Зажмурялась»; «Нина... засобиралась»; «...в самом ответственном моменте сорвала голос»; «...плечи... выразили неподдельное изумление» и т. п. Словарь Ваш вообще очень ограничен. Например, у кого только из героев не «округлялись глаза» или на кого только не «косятся» эти же герои.

Чтобы вызвать у читателя антипатию к отрицательному характеру, нет нужды заставлять обладателя такого характера «брызгать слюной», — это прием наивный и затасканный. Но, с другой стороны, наделяя положительные характеры ангельскими добродетелями, Вы не заметили, что Ваш центральный герой пошловат. Это касается и его речи, и его размышлений. И за это автор в ответе.

У нас обычно обижаются, если советуешь читать образцы художественной прозы, классиков, больших мастеров прозы. Говорят: «Разве мы этого не знаем сами и разве мы не читаем?» Конечно, все знают, все читают. Но как читать? Читать-то ведь надо критически, все равно — Толстого, или Горького, или Пушкина. Надо

поставить себе вопрос: почему эти писатели работали над своим языком именно в том направлении, которое ими избрано, то есть какими эстетическими и идейными побуждениями они руководствовались при выработке своего стиля? И далее: постоянно ли их стиль отвечал цели, которую они преследовали? Какими средствами достигали они пластичности своих героев? И т. д.

Выработка вкуса немислима без непрерывного общения с большими писателями, без размышления об искусстве их письма.

Читал Достоевского. Опять размышлял о роли слова, столь подчиненной у него идеям. Значение идейного замысла так велико, что сюжет отступает перед ним даже в плане интриги, — интригуется философия, движение мыслей, розданных героям. Это действительно редчайшее явление в литературе — писать так, чтобы мысли увлекали читателя сильнее событий фабулы. Объяснение одно: мысли нераздельны со страстями героев.

В результате читаешь Достоевского, не замечая слова. Если заставишь себя следить за словами, то поражаешься его безразличием, пренебрежением к тому, какими именно словами высказывается он. Самый посредственный беллетрист не допускает подобного однообразия авторских ремарок, как у Достоевского. На каждом шагу, например, и решительно все герои у него «бледнеют» и «вздрагивают». Он проходит мимо этих неисчислимых повторений. Не в этом дело! Дальше, дальше! События мчатся, страсти и мысли не терпят промедления.

Вот это и есть «загадка» Достоевского-художника — его открытие, неподвластное, хотя явное каждому писателю после него: *мысль, руководимая страстью героя, интригуется могущественнее самого изысканного сюжета.* Поэтому победа была достигнута Достоевским там, где, казалось, ее никогда не могло быть: в создании идейно-философского романа на каркасе уголовных сюжетов.

Взял «Карамазовых», чтобы точнее разгадать, на чем можно сбиться и перейти на его, Достоевского, гипнотический «дольник». У него ритм диктуется рассказчиком, ведущим роман. Значит, соблазнь только таким при-

емом, передай ведение рассказа своему «я», как сразу перестроится и ритм. «Я» (или автор) привносит с собой всяческие вводные слова, оговорки, скобки, потому что рассказывает за героев от себя открыто, и тут, чтобы знание автором скрытой жизни героев было правдоподобно, нельзя не оговаривать, что, мол, тебе, автору, кажется, ты думаешь, ты убежден, но, впрочем, не уверен, хотя догадываешься, и, как потом узнал, это подтвердилось — и пр. и пр. в таком духе. Эта субъективность рассказчика решительно определяет собою ритм.

Наиболее объективный рассказ есть изображение. И это идеальная проза. Но одним изображением нельзя достичь непринужденности прозы, а без непринужденности нет полноты воздействия на читателя. (Замятин, например, чистый изобразитель, никогда не мог иметь читателя-«неэстета»: его проза изумительна лишь в лабораторном, экспериментальном отношении, что, конечно, не мешает ей быть в высшей степени полезной, как всякая крайность или опыт.)

Важно, стало быть, искать такое соотношение изобразительности с повествованием, рассказом, которое обладало бы наибольшим воздействием, то есть было бы непринужденно. Не речитатив, но и не пение. Тут ритм решает все. А «я» Достоевского-рассказчика — уже почти пение, и в таких главах, скажем, как смерть Зосимы, пение почти церковное.

Поэтому свое «я» надо смирять и рассказывать условно, что мы и видим в хорошей «объективной» прозе, где знание автором скрытой жизни героев передается тоже скрыто, как *подразумеваемое* (это исключает надобность авторских извинений перед читателем, объяснений с ним и оговорок).

Образцом верно найденного соотношения изобразительности и рассказа остается для новой прозы Чехов. Но, черт возьми, приближаться к чеховскому рассказу и притом быть на него непохожим, оставаясь собой, — это задача головоломная.

Перечитал смерти Андрея и Пети в «Войне и мире».

Об «Эпизоге». Я, естественно, отказываюсь от осуждения «Эпизога», которое высказал в «Новом мире» в 1927 году, — что будто бы эпилог — чужеродное обра-

зование на теле «Войны и мира». Если признать правоту Толстого, не считавшего по жанру «Войну и мир» романом (а я давно признаю это), то как же мыслимо отрицать правомерность эпилога и вообще всех прочих мест, отведенных философии истории и написанных как трактат? А мои рассуждения 1927 года — незрелое понимание жанров как *мертвой* условности формы. Статья, впрочем, была написана еще в 1923 году и соответствовала серапионовскому представлению о литературе.

Я сейчас наслаждаюсь толстовской связью изображения, анализа психологии героев и общих рассуждений. Действует единственный принцип: полнейшая свобода. Толстой следит только за тем, чтобы чередование всех приемов в конце концов служило увлекательности, а не нарушало ее; чтобы исполнение не стало жертвой замысла.

Ночью неожиданно зачитался давным-давно не читанным Печерским. Что за чудо в познаниях языка, какое чутье к речевому ладу! И вряд ли кто другой поэтизировал у нас с подобной любовью и с такой искушенностью быт. У наших литераторов сложилось высокомерное, презрительное отношение к бытовикам, а ведь не так-то много у нас осталось в литературе настоящих бытовых изобразителей — по пальцам перечесть. И краткий пересчет начинать-то надо, пожалуй, как раз с Мельникова-Печерского.

Благодарю Вас за замечания по поводу слов «шуршать» и «заглотить». Я действительно в данном случае напрасно обвинил словарь Ушакова: «шуршать» он не относит к областным словам. Сожалею, что никто прежде не обратил мое внимание на эту ошибку: я перепечатал статью в шестом томе своих сочинений с тем же «поклопом» на Ушакова.

Но нет ли у него другого недоразумения: в какой области произносят вместо «шуршать» «шуршить»? Я могу этого просто не знать, однако не упущен ли здесь момент переходности, не является ли «шуршить» формой действительного залога? Не говорят ли (неправильно): «пере-

стань шуршить бумагой»? Впрочем, к моему недосмотру это не относится.

Что до глагола «заглотить», то мне неизвестно, является ли он «сугубо областным», как пишете Вы. Я никогда этого глагола не слышал и нигде не встречал в литературе.

Я употребил его из побуждений чисто логических. Удав «заглатывает кролика» — это процесс длительный. Я вправе сказать, что «не успел удав *заглотить* кролика, как...» и т. д. Другой формы здесь невозможно применить, и я не могу обойтись без той, которая здесь единственно уместна.

Если морфологически будет правильно образование к несовершенному виду «заглатывать» совершенного вида «заглотать», то я даюсь диву. По аналогии «проглотить», по-моему, следует произвести и совершенный вид «заглотить». Я не мог бы, конечно, написать: «Не успел удав заглотать...» В форме этой мне слышится та же многократность, что и в «заглатывать».

Но редактор, на которого я сетую в статье, решил дело хирургически, заменив мое... новшество грубым одессизмом: «сглотнуть». Слово это звучит для меня мерзко. Но не в этой вкусовой неприятности дело.

Значение «сглотнуть» (среднерусское областное «сглотнуть»), на мой взгляд, совершенно сходно с «проглотить». Но про удава ведь будет неточно сказать, что он «проглатывает» жертву, почему я и не употребил, казалось, напрашивающейся формы «проглотил». Поэтому здесь я тем более возражаю против употребления слова «сглотнул».

Итак, мой экскурс кончается выводом, что употребление мною слова «заглотить» по смысловому своему содержанию логично отвечает также духу языка, а морфологически вполне законопослушно.

Получил с новыми книгами «Фауста» в переводе Бориса Пастернака. Послал ему письмо с тем первым и ни капли не обдуманым порывом, какому поддаюсь сразу под впечатлением таланта, остро схватывающего воображение и душу. Так было с этим русским «Фаустом», подаренным нам трудами и виртуозностью Пастернака: никто из прежних переводчиков Гете не в силах был

заставить читать его трагедию с таким непосредственным увлечением.

Я сравнивал перевод с оригиналом в последнем (превосходном!) издании Insel Verlag. Простонародность словаря Гете в сценах с бытовыми персонажами особенно удачно воспроизведена в переводе. Но и язык ученый, схоластический, придворный, гривуазный, язык теософский, церковный, язык классический, романтический, — словом, все разнообразие литературного материала Гете передано с удивительной находчивостью и в сильной лепке. То же касается ритмов, которых в оригинале такое множество и которые кажутся иногда несочетаемо-капризными, как вина в коктейле.

Конечно, немало есть в этом соборе святых и чертвщины резких отступлений от подлинника. Но... я вспоминаю правило переводчиков, заслуживающее быть признанным каноном: *so wörtlich wie möglich und so frei wie nötig* — дословно, сколь возможно, и вольно, сколь необходимо. Вольность тогда необходима, когда передаваемый смысл оригинала может быть выражен *только* с помощью отступления от дословности. Борис Пастернак почти всегда руководится этим. Но, конечно, в стихах задача дословности осложняется удесятеренно. Да еще в применении к умопомрачительно сложным стихам Гете. Тут только и могла помочь пастернаковская свобода стиха и его неистощимая изобретательность в подыскивании слова, его чутье языка. Он поистине выполнил невыполнимое.

В Вашей статье все поставлено с ног на голову. В частности, недопустимо «примириться с формальными недоделками в фундаменте» произведения, чем бы они не вызывались. Это отказ от работы над мастерством. Что же касается языка, то не знаю, когда и кто говорил, будто язык является «итогом учебы у какого-нибудь увенчанного славой писателя». Вы возражаете несуществующим оппонентам. Происходит это, видимо, оттого, что Вы смешиваете частный вопрос о *мастерстве* литературы с общим вопросом ее *целей*, а также из неправильного представления, что именно «в руках» писателей «находится дело обучения литературному творчеству». Такой монополии никогда не бывало, и на нее никто не претендовал.

Софизмом о воскрешенном из мертвых Тургеневе, который не мог бы написать советского романа, «опираясь только на талант и знание языка», нельзя опровергнуть утверждения, что знание писателем родного языка — *решающее* условие мастерства.

Борьба за мастерство писателя не есть борьба за «обточность», «отшлифованность», «грамматичность» языка. Это борьба за индивидуальный язык каждого писателя, будь то даже «неотшлифованный», язык Льва Толстого.

И совершенно напрасно, конечно, предполагать, будто требования к языку писателя кто-то вознамерился объявить *исчерпывающими* требованиями к мастерству.

Ретроспективность должна заключаться в исторически точном изображении состояний и мышления героев, но не в том, что автор корректирует прошлое настоящим. Здесь надо быть последовательным до словаря: можно и нужно говорить только языком времени действия.

Богатство мыслей и всей внутренней жизни героев этим нисколько не стесняется. Очень важно, что речь героев, произносимая вслух, и язык их размышлений разные. Думают люди, так сказать, языком «внеисторическим», потому что мысль забегает вперед, как наиболее свободная, не контролируемая историей форма психологической работы. А выражаются вслух — наиболее стесненно, связанные условиями, контролем исторической действительности. Поэтому в диалогах, в прямой, произносимой речи героев никогда не могут быть слова безотносительные к эпохе, которую описываешь. Это — закон для романа исторического. Но что такое история применительно к художественному произведению? Это буквально — вчера и сегодня. Вчера не говорили так, как сегодня, уже по одному тому, что вчера запрещалось говорить так, как разрешается нынче. Язык 1956 года не свойствен 1941-му. Именно поэтому я, художник, реставрирующий 1941 год, не имею права выражать тогдашнюю мысль нынешним словарем.

Ошибка N в том, что он пишет, а его герои говорят языком внеисторическим (и притом все одинаковым!) — у него нет разницы между диалогами дореволюционной поры и времен Отечественной войны 1941—1942 годов, да и сам автор стиль свой не соотносит изображаемому времени. Худший вид неправдоподобия в художественной

литературе — это реконструкция истории языком, несвойственным этой истории, языком безвоздушного пространства.

Сказачное, кажется мне, очень, очень, очень важно!

Несколько раз принимался за роман *N*. Трудно. Иногда даже тяжело. Громадным, подчас страничной долготы абзацам соответствуют неизмеримые фразы. Но пусть бы только длинноты и долготы синтаксические. Фразы содержат массу, в большинстве неподвижных, определений, которые от одной характеристики предмета уводят к другой, третьей, все время углубляя подробности и затемняя ими ту суть, ради которой ведется рассказ. Действие этого *стиля* таково же, каким было бы действие выхлебанного в присест бочонка меда. Простейшему бытовому обстоятельству или будничному поступку героя дается сложнейшее психологическое мотивирование. Авторский аналитический подход, серьезный, сатиричный или шуточный, одинаково встречаешь и у *каждого* персонажа — злодея или добродетельного героя; все они равнозначно сложны, *закручены* и *перекручены* в своих претензиях говорить о любой вещи глубокомысленно и необыкновенно.

Я пришел к убеждению, что манера, так же как герои *N*, совершенно органичны ему. Но труд вложен им в эту словесную Эйфелеву башню огромный. Труд, который не возвратится к нему наградой большей, нежели радость, что он уже позади. Самая скромная оплата.

Потому что читатель не может взять на себя всю меру работы автора, — читать роман будет труд едва ли меньший, чем было его написать.

Есть какое-то *физическое* чувство художественной формы, подобное «шестому» чувству равновесия. Оно проявляется в разных элементах произведения, но не всегда, скорее даже редко проявляется во всех — у одного и того же художника. У писателя оно сказывается в ритме, в словаре, в диалоге, но особенно в композиции. Целое и части, их связи, — служба частностей общему, влияние общего на части — все это мускулатура, заставляющая произведение стоять на ногах, не дающая ему распасться на куски.

В архитектуре, в ваянии с помощью математических расчетов можно установить абсолютные пропорции, но *пропорции поэтические* не могут быть созданы без этого шестого чувства художника.

Беда, что поистине редко-редко у одного художника это чувство живет в *каждом* элементе формы. Это — достояние гения, — чтоб жило во всех.

В заметке «*Скапа-флоу*» Алексей Николаевич Крылов вспоминает историческую параллель затоплению немецкого военного флота в Скапа-флоу — приказ адмирала Нельсона об уничтожении в Неаполе двенадцати неаполитанских (короля обеих Сицилий Фердинанда I) кораблей, «...ибо всякий корабль не под английским флагом может оказаться против Англии».

В заметке есть следующая фраза:

«Нельсон принял на свой флагманский корабль короля Фердинанда, королеву Каролину, знаменитую леди Гамильтон и ее мужа лорда Гамильтона, на другие корабли посадил неаполитанскую знать и министров Фердинанда, повесил на прощание адмирала Карачиолло¹ на левом ноке фор-марса реи одного из судов (очевидно, предназначенных к уничтожению, то есть оставленных для сей цели в бухте Неаполя. — К. Ф.) и ушел в Палермо».

Стилистически это сочетание повествовательной спокойной речи с подчеркнутым избытком технических терминов — «на левом ноке фор-марса реи», — вместо обычного в таких случаях выражения «повесил на рее», — я нахожу совершенно блистательным!

Тут столько иронии, такой юмор, а вместе столько деловитой серьезности и точности, что — думаю — трудно найти что-нибудь подобное по блеску эффекта. Замечательно, что речь идет о действии адмирала флота, примененном к другому адмиралу: и вешатель и... вешаемый могли, конечно, вполне оценить серьезный деловой юмор такой уместной технической подробности: «на левом ноке фор-марса реи». Именно такими словами и должен был отдать приказ о повешении итальянского адмирала английский.

¹ Глава неаполитанской республиканской партии, готовой сочувственно встретить войска Наполеона в 1798 г. — К. Ф.

Если бы не знать удивительного чутья к слову и остроумия Крылова, то я сказал бы, что вся фраза о поведении «на прощанье» республиканца Карачиолло принадлежит англичанину, ибо содержит в себе все свойства английской фразеологии: дельность, скудость на слова, внутренний смех.

Но всем этим, вдобавок ко многим другим качествам, богато обладал Крылов.

Его язык — образец тончайшего русского стиля. Крылов пишет кратко, с точностью ученого и с пушкинской ясностью мысли. Он образен и безупречен в метафоре. Он умеет так употребить научный и технический термин, что я, не зная этого термина, безошибочно понимаю и — главное — вижу, о чем говорится. Примером могут быть все его заметки об «Авариях и гибели судов». Среди них, скажем, рассказ о том, как затонул в либавском доке крейсер «Кубань», является классическим образчиком языка инженера и моряка, языка одинаково увлекательного для знакомого с техникой дела и незнакомого с ней читателя, то есть образчиком популярного стиля, все еще малодоступного нашим популяризаторам.

Крылова надо причислить к тем непрофессионалам-писателям, у которых литератор должен учиться русской речи, искусству стиля (к таким непрофессионалам-писателям принадлежит, например, Илья Репин).

Я давно читал Крылова, — на его заметки и статьи в «Торговом флоте», в сборниках «ЭПРОНа» указал мне еще в двадцатых годах Н. Е. Фельтен. Но только сейчас я оценил по-настоящему Крылова как знатока русского языка и стилиста.

Вернусь к вопросу о чрезмерном употреблении технических терминов в художественных произведениях, в чем критика нередко упрекает беллетристов. Дело не в том, много или мало употреблено терминов в романе (если его сюжет касается техники, науки и т. д.). Дело в том, *как* употреблены эти термины, — мешают ли они восприятию читателя или нет; нуждаются они в дополнительных разъяснениях, или произведение написано так, что все термины удобопонятны и только расширяют познавательную ценность романа.

Крылов учит в этом смысле многому, хотя он и не романист.

Летом я решил «противиться» употреблению глагола «довлеть». Осенью появилось письмо Gladkova, предложившего «вычеркнуть из литературы и живой речи, как несвойственное русскому языку» слово «довлеть». В первый момент я хотел поддержать Gladkova, но задумался, расколотый его тоном: «исключить», «вычеркнуть», «терпеть больше нельзя»... Таким языком говорят цензоры, это не язык... для разговора о языке. Сейчас, 11 декабря 1951 года, в той же газете — статья академика Виноградова — ответ Gladkovу, где — впрочем, уклончиво — отводится претензия Gladkova на уничтожение в нашей речи глагола «довлеть».

Исторически подход Виноградова правилен: конечно, это задача стилистики — определить правильность или неправильность того или иного словоупотребления. Но ведь сказать, какая наука должна заниматься таким определением, или сказать, что задача стилистики — решить *вопрос*, «можно ли и должно ли *парализовать и задерживать*»... *процесс исторического развития русского языка* (sic!!) — значит не сказать ничего.

Практически же вопрос по-прежнему заключается в споре: употреблять или не употреблять этот несчастный глагол в значении, которое ему многие придают.

Если лично Виноградову, и мне, и Gladkovу и т. д. неприятно (как признается Виноградов о себе) употребление выражения «довлеть над кем — чем», то к чему же ссылаться, что «большие знатоки современного русского языка не брезгают им», как делает это Виноградов, приводя примеры из М. И. Калинина, Н. С. Тихонова? Кто же более прав — Виноградов с Gladkovым или Калинин с Тихоновым? Весь исторический анализ, приводимый Виноградовым, доказывает, что скорее прав он с Gladkovым, а вывод как будто в пользу... «больших знатоков». Выходит, что сам академик отказывается признать себя большим знатоком, чем те, кто употребляет для него, академика, «неприятную» форму... Ведь почему-то она для него неприятна? Неужели действительно только по субъективному вкусовому восприятию? Это для ученого-то, который пишет, что «стилистика обязана выделить в системе современного языка отживающие и отмирающие явления»!.. Ну и выделяйте! И не «по вкусу», а доказательно... как полагается в науке, чтобы было ясно, желаете вы «парализовать» или поощрять употребление

исторически неправильного, но не отмирающего, а живущего даже среди «больших знатоков» выражения. Либо — либо. А у Виноградова получилось и нашим и нашим, а в общем, никому.

Вот вопрос: в каком случае мы должны узаконить, признать закономерностью перемену смыслового значения слова как результат «исторического развития» слова и в каком «парализовать» (!!) это развитие, «задержать» его, признавая незаконным перемену смыслового значения слова?

Почему метаморфоза смысла глагола «довлеть» — закон?

Как быть с происшедшей на наших глазах в живой речи переменной (подменной!) смысла наречия «обратно»? Этому слову придано сейчас в народе значение наречия «опять» («обратно пошел снег», «он обратно твердит свое» и т. д.).

Результат ли это «исторического развития» или просто ошибка словоупотребления, эпидемически распространившаяся, заразная, как всякая «мода»?

В какой момент филолог признает эту ошибку «законом»? Допустим, вместо «опять» будут говорить «обратно»... «большие знатоки современного русского языка». Сделается ли такое словоупотребление правильным, закономерным исторически?..

Я очень часто задавал себе вопрос: как «парализовать», приостановить распространяемое речевой практикой неправильное словоупотребление? Во власти ли это отдельного ученого, писателя, газетчика, если неверно говорит стомиллионная масса?

Но 1) у нас все население грамотно;

2) перед учителями в школах, перед редакторами, корректорами сотен и тысяч редакций лежат «Ушаковы».

3) «Ушаковы» — это Академия, университеты, наука!

Как же при таких условиях не повлиять на массу? Как не овладеть речевой практикой, не сделать ее осмысленнее, организованнее, нежели она была в старину?

Но у нас сами редакторы чересчур мало работают над своим языком. К самым «Ушаковым» мы чересчур либеральны. Сама Академия чересчур во многом колеблется, кивая на «знатоков» речи, которые никогда сами себя не считали знатоками.

И миллионы продолжают творить свою речь, как творили ее в старину, делая «закономерными» свои заблуждения, без оглядки на ученых и ученость.

Грамматика создается на основе того словоупотребления, того языка, который живет в момент ее создания.

Но проходит время, и грамматика превращается в канон. Словоупотребление изменяется, язык обновляется.

Противоречие между установленными грамматикой нормами и новой живой речью усугубляется.

Кто-то кому-то (что-то чему-то) должен уступить. Живое развитие не может уступить канону.

Но важно то, что в наше время мы *сознательно* (организованно и на научной основе, то есть на основании изученного *опыта*) участвуем, вернее — *хотим* или *хотели бы* участвовать в конструировании речи, в ее *развитии*.

Хорошо бы составить словарь Гоголя, собственно, словарь его новообразований — не заимствованных из украинского языка слов, а его собственных находок или поисков, например, такого типа: «Часто вся строка созвучивается с другою, несмотря что у обеих даже рифмы нет... Часто строка два раза терпит цезуру и два раза рифмуется до замыкающей рифмы, которой сверх того дает ответ вторая строка, тоже два раза созвучившись на середине...» (Собр. соч., т. 6, Гослитиздат, М. 1950).

Очень интересно тут же — определение Гоголем ассонанса... (См. там же, стр. 73).

Какое у него множество подобных — часто, даже чаще всего — неуклюжих, но оригинальных образований! Он был одним из самых неуемных словотворцев в свою пору. «Будетляния» XIX века!..

«...Знаю только, что если бы втрое, вчетверо, всотеро раз было более нужд, и тогда они бы не поколебали меня...» «Всотеро» — это же прелесть! Как ребенок!.. (Там же, стр. 209).

«Стоплялись» — многократно у Гоголя. Он вообще часто прибегал к формам, образованным теоретически

верно или близко к теоретической верности¹, сообразно правилам грамматики, не считаясь с тем, что иногда эти формы совершенно нежизненны и желая — отчасти — укоренить в речи новую форму, а отчасти сказать оригинальнее...

Он сам признавался в своей слабости к «оригинальному» — в одном из писем.

А его знаменитая «Тройка»? «...Русь, что бойкая *необгонимая* тройка, несешься!..»

Мысль человеческая быстра. Но есть предметы, которые требуют долгого обдумывания даже от людей сильного ума.

Чемпионы шахматной игры часто испытывают так называемый цейтнот — недостаток (нужду) времени на обдумывание ходов. Известны шахматные состязания на скорость игры — блицпартии, но вряд ли хоть одна партия, сыгранная мастерами на скорость, могла служить образцом шахматного искусства: это образцы быстроты соображения, но не глубины и силы мысли.

Насколько же сложнее шахмат искусство слова! Как бы ни бесконечны были комбинации 32-х фигур на 64-х полях доски — в какое сравнение с ними идут возможные сочетания десятков тысяч слов высокоразвитого языка — этого тончайшего и все сильного инструмента мысли!

Слово для писателя, несомненно, имеет самодовлеющее значение. Оно стремится как бы исчерпать собою всю прелесть фразы.

Труднее всего писать, когда отдаешься всецело этой его власти...

Когда наступает момент застоя (не можешь сдвинуться с места, потому что тебя не удовлетворяет ни одно выражение, ни один оборот, ни одно слово), это означает, что тебя ведет не мысль, а слово как таковое.

Ты ищешь оболочку, не зная в точности — что именно ею надо облечь.

Зато если мысль сложилась и вполне ясна, никогда не бывает неудовлетворенности словом. Слова приходят сами, если жива *мысль*. Она *приводит их с собою*. Стоит ей на-

¹ Что делал и Владимир Даль. — К. Ф.

чать гаснуть, как теряются нужные слова, а на смену им являются ненужные и открывают форменное сражение между собой.

В сражении берут обычно верх «красивые», звучные, звонкие, нарядные слова. Стоит им поддаться, как они совсем заглушают работу мысли, подчиняют своему самовластью, и (тут А. Белый, А. Ремизов, Б. Пильняк...) вот тогда-то ты не можешь сдвинуться с места!

Культура художественного слова создается не только писателями-художниками. Сами они черпают языковые богатства в массе одаренных чутьем к слову людей, для которых язык служит средством передачи деловой, обычно профессиональной мысли, средством передачи знания, опыта, трудовой практики, житейского материала переживаний.

Невысокий художественный уровень языка нашей беллетристики в значительной степени объясняется тем, что писатели учатся языку чаще и больше всего у писателей же, друг у друга, почему речь беллетристики заштамповывается, утрачивает свежесть.

В круг чтения беллетриста необходимо вводить книги писателей-непрофессионалов.

Форма всякого определенного жанра со временем непременно коснеет. Чтобы жить интенсивно, то есть не терять способности воздействовать на читателя, слушателя, форма должна обогащаться притоком свежей крови, обновляющей ее ткань. Разумеется, надо учиться и у фольклора. Но нельзя забывать, что сказители чаще всего тоже передают, воспроизводят уже установившуюся форму, не оживляя ее новыми приемами, слепо следуя языковому канону, совершенно так, как беллетрист следует канону своих предшественников и современников в беллетристике. Потому и сказитель хорош только тогда, когда он обогащает речь живым языком народа, а не ограничивает форму своих сказов изустной традицией профессиональных сказителей.

Писатели-непрофессионалы могут быть превосходными учителями художника.

(Примеры из эпистолярной, дневниковой, мемуарной и всяческой специальной литературы.)

Надо всегда помнить, что прямая речь героя характеризуется особенностями, которые наложила на его словарь *профессия*. Разумеется, нельзя злоупотреблять такими специфическими приметам словаря, но нельзя и пренебрегать ими.

Словарь профессии складывается веками и наследуется от учителя учеником, сохраняется в литературе этой профессии, в руководствах по ремеслам (специальностям), становясь традицией. Это можно назвать языковыми обычаями профессии.

Академик Богословский приводит в описании смотра турецкого флота у Галаты (1700 г.) эпизоды столкновений французских подданных с одним капитаном (замечательная фигура капитана Памбурга, командовавшего кораблем «Крепость» русского флота, родом — голландца). Этот капитан побил явившихся к нему с денежными претензиями французов, говоря, что они «бьют за него челом (то есть жалуются на него) напрасно и ложно», и заявил: «А если де они, французы, приедут впредь к нему на корабль и его, капитана, станут чем клепать, и он велит их за то повесить на средней райне»... («Петр Первый», т. 5, с. 182).

Это точное обозначение профессионала — *на средней райне* — отвечало языковому обычаю эпохи, наследовалось во флоте от моряка моряком и с большим юмором развернуто Крыловым в заметке «Скапа-флоу».

И — как пример — капитан Памбург и академик Крылов.

Масса уже сплошь и без изъятия усвоила невозможную форму:

«передавайте привет»...

«передавайте поклон»...

Когда это случилось? Откуда, каким ветром, с какой пылью это к нам принеслось? Но поздно, упущено время, и переучить народ нельзя. Ни мы, бедные грешники, ни «Отделения языка» академий, ни даже газеты не поправят беды.

Интеллигенция, студенчество, педагоги и — за ними — их ученики-школьники, все, все повторяют, пожимая вам руку и любезно улыбаясь: «Передавайте привет всем домашним!», «Передавайте от меня поклон супруге»...

Отмирает сначала акт общественный, вызываемый общественными отношениями: например, *способ* установления спорной границы владения землей — с помощью «знахарей», то есть знающих по памяти, как эта граница, межа проходила исстари; затем отмирает *действие, обычай*, сопровождавший этот общественный акт: например, сечение мальчиков на вновь установленной меже (дабы дети накрепко запоминали, где именно граница пролегает!); затем отмирает, то есть забывается постепенно, слово, которым обозначалось действие, выражался обычай, хотя слово еще долгое время доживает свой век, утрачивая первоначальное свое конкретное понятие, а расширяясь до общего (часто абстрактного) понятия, до поговорки: например, «не рассказывай: я на межевой яме сечен». Эта поговорка, еще понятная в прошлом веке (у казачества), нынче вряд ли понятна кому, да ее и не слышно уже, а завтра она для всех будет совершенной бессмыслицей. И слово умрет.

Жизнь и смерть слова протекают так же, как его зачатие и рождение: родившись с возникновением общественных отношений, слово умирает с их исчезновением.

Оно остается жить в переносном значении, прикрепляемое к новым понятиям, меняя внутреннее свое содержание, свой смысл, свое назначение и утрачивая (иногда «бесследно») первоначальную сущность.

Проблемист — эта «новелла» означает человека, занимающегося *проблемами шахмат*, составлением этюдов и т. д.

Слова такого рода идут из *жаргона* спортивных и других профессиональных кругов. Сравни: *шрифтист* — в языке художников-графиков (БСЭ, 1-е изд., т. 45, с. 425).

По аналогии с «шахматистом» произведено слово «шапшист» и т. д.

Здесь много нарочитого, но собственно в языковом отношении идти таким путем неизбежно: *аналогия* — это *родовой канал слова*, язык живет и растет по сходству. Но мы, привыкшие к словам-старикам, косимся на новорожденных неодобрительно — что это еще за *урод*?

Слов нет: писателю надо знать и язык летописей, и язык древних, старых писателей наших, и историческую грамматику. Но *знать* — одно, а *пользоваться* — другое. Пользоваться древностью надо только в интересах своего вкуса художественного, своего стиля, вырабатываемого ради живой связи с современниками, которые ждут от тебя *твоего* искусства, а не искусства летописей и древней литературы.

Никакое знание письменности, областных диалектов, исторической грамматики и всяческой архаики ничего не даст писателю, кроме уродства, если он не *переработает* в своем художественном сознании все прошлое языка ради и на пользу живого языка своих современников.

Пошлость сочинительства какого-нибудь архаиста показывает, насколько бесплодно и бессмысленно непереверенное знание литературной архаики. Он претендует обогатить наш язык безразборным использованием былой письменности, а это так же глупо, как была бы глупа попытка обогатить современное землепашество сохой.

«*Короткое знакомство*» — фразеология давнего времени (допушкинского; Грибоедов, Пушкин употребляли выражение не раз, и оно оставалось живым все время в XIX веке и сохраняется сейчас). Здесь краткость как *противоположение отдаленности, но не длительности*. Накоротке, на короткую ногу, и т. д. означает — близко. Близкое, короткое расстояние, в противоположность далекому...

Между тем теперь смещенность понятия «короткое знакомство» часто не улавливают, и употребляют это выражение в смысле *кратковременности, мимолетности* знакомства, то есть как раз наоборот!

ВОСПРИЯТИЕ ИСКУССТВА СЛОВА

Часто говорил последние дни о Льве Толстом с Н. У него склонность выискивать в прозе Толстого слабости стилистические, наружные. Это свидетельство наступающей стадии *первичного* понимания Толстого, — как будто гигантские достоинства этого бесподобного стиля не перекрывают, не *устраняют* даже очень заметных нарушений правильности и стройности литературной формы. Такая критика Толстого — это радость художественного неофита,

Нетерпимость к чужому, даже и великому дару вследствие повышенного шпетета к своему...

Я упиваюсь в Толстом тем, чем могу упиваться, без попреков за то, что остается мне недоступным, непонятным, либо для меня неприемлемо. Сегодня неприемлемо, а что будет завтра — как знать? Были же у меня целые десятилетия, когда Толстой совсем к себе не тянул, когда почти все художественные суждения как бы выверялись на Достоевском и когда личные и художественные переживания казались значительными, только если они хоть отдаленно шли в сравнение с описанными Достоевским. Но ведь это не значит, что я тогда понимал *всего* Достоевского или принимал его *во всем*. Так и с Толстым. Нельзя насиловать ни в чем свое отношение к большим писателям, к их искусству. Тем более нельзя понуждать себя к выискиванию недостатков, которые не могут (не могли) решающе повлиять на существо созданий, оставленных нам этими писателями. Наслаждение, получаемое от них, — наша истинная, непреходящая школа. И критика наша их произведений должна быть тоже нашей школой. Превосходи их не тем, что можешь обнаружить в них несовершенства (чего проще!), а тем, что избежишь *таких* несовершенств в своих трудах.

Мне доставляют волнующее удовольствие повести и притчи Толстого для народных изданий. Мистика и поучительство этих рассказов (вроде «Чем люди живы», «Много ли человеку земли нужно» и пр.) нисколько не мешают.

А реализм быта, совпадение народности действующих лиц с жизненной обстановкой, в которую они поставлены и которая подлинна, не придумана, меня трогают. Я люблю перечитывать эти вещи, и они меня убеждают не вследствие, но несмотря на их религиозность. Происходит обратное тому, что испытываю при чтении религиозно-нравственных трактатов и статей Толстого: эти меня охлаждают заданной религиозностью вне убеждающего житейского быта, которым сильны народные повести.

Но самое, конечно, важное в Толстом, что бы и когда бы из него ни читал: его *беспокойство*. Тут-то настоящий художник и заложен!

Приезжала аспирантка, одна из тех, кто нынче пишет кандидатские диссертации на темы моих книг. На письма этих тружеников я не отвечаю: пришлось бы всю жизнь

рассказывать о своей биографии и убеждать, что поиски прототипов моих героев бессмысленны. Но когда труженики приезжают за тысячу верст, вынужден их принимать. Приглядываюсь к ним и вижу, что уровень понимания ими литературы не выше студенческого и самостоятельно работать они не умеют. Самое малодоступное для них — психология героев. Это — плоды воздействия нашей литературной критики, отучившей даже вдумчивого читателя обращать внимание на *состояния* героев и ограничивший анализ произведений разбором (точнее — набором) понятий. Поэтому литературоведы — студенты и аспиранты говорят о произведениях формулами и подгоняют разнообразие описанных художником явлений также под формулы. Поэтому мои рассуждения об искусстве с аспирантами вносят в их мир формул решительное смятение. И поэтому между мной, писателем, и ними существует невольное постоянное противоречие: моя цель — *раскрыть* душевное состояние героя, их желание — *назвать* это состояние. Я ищу слово, чтобы лучше, полнее выразить героя; аспирант требует, чтобы герой был обозначен уже найденным словом.

Отсюда наши недоразумения.

Исследователи называют «вариантами» любой черновик, возникший не только после написания сложившегося текста произведения, но и до того, как этот текст сложился. Это неверно. Записанное до возникновения последовательно изложенного повествования является поисками, материалом, из которого образуется то, что составляет это повествование. Таких записей, заготовок может быть много, но они ничего еще не варьируют, потому что не найден мотив. Он будет найден лишь в результате поисков, часть которых отбросится, а часть — *сложит* мотив, то есть составит произведение. Если затем мотив (или произведение) не удовлетворит художника и он будет искать иную форму выражения — вот тогда появятся варианты или попытки нового *изложения ранее изложенного* последовательного текста.

Между тем я встретил у очень хорошего комментатора и редактора сочинений Л. Толстого — Н. С. Родионова такие слова в предварении к изданным впервые редакциям черновых набросков «Войны и мира»:

«...Нельзя, например, не увидеть, что черновики, относящиеся ко второй половине романа, которые писались в пору работы автора над первыми двумя томами (до конца 1866 года), по своему характеру и направлению существенно *отличаются от окончательного текста*. В дальнейшей работе они послужили автору лишь материалом и отправной точкой. Многие из них были совсем отброшены, другие — переработаны или написаны заново...»

Но чем же могли послужить «черновки», если не «материалом и отправной точкой»? Ведь они не относились к поре работы над «окончательным» текстом!

Нескладница получается потому, что смешиваются два различных процесса, или периода, работы художника — до создания текста, когда еще и сам предмет повествования не окончательно ясен (а то и вовсе не найден), и после создания текста, когда у художника может явиться потребность улучшения или изменения уже ясного, найденного предмета, сложенного мотива. Есть заготовка, и есть шитье. Этюды и картина.

То, что сейчас опубликовано (Л. Н. Толстой, Сборник статей и материалов, изд. АН СССР, 1951, «Война и мир», неизданные тексты), никак не может быть названо «Вариантами». Это черновики. И как таковые они замечательны раскрытием и тематических и художественных поисков Льва Толстого в процессе создания «Войны и мира». Про них нельзя сказать, что они *отличаются от окончательного текста* (как можно *отличаться* от того, что еще не существует! — это вариация отличается от темы!), — они представляют собой необработанные частицы будущего целого, предварительный, кухонный набор, из которого будет составляться и готовиться кушанье.

И это — великое, величайшее поучение для нас — как именно из распыленных, наспех записанных, вдруг усмотренных частных мысли и картин просвечивает и затем складывается вся мысль целиком, вся картина в полноте ее объема.

Это куда больше «вариантов» — на иной лад выраженной темы, однажды уже вполне найденной и ясно сказанной!

Мы иногда воспринимаем классиков (знаменитая «учеба» у классиков!) как нечто неподвижное, как навсегда сложенную форму. Традиционный роман XIX века как бы

окошел в нашем представлении о нем, и, подражая ему, вольно или невольно, мы подражаем нашему окошелому представлению. Оттого и возникла болезнь схематизма. Все стремятся писать *похоже* на классиков, рационалистически снимая, калькируя обычную схему реалистического романа наших предшественников и затем стараясь раскрасить кальку подробностями нового быта, строительства и т. д.

Получается, что мы создаем своего рода *классицизм* — рационалистическую схему и делаем мертвую прозу.

Надо учиться у классиков не схеме их романа, но уметь воспитывать свое индивидуальное видение и насыщать им произведения. Тогда жар и страсть индивидуальности исключат опасность возникновения схематической литературы и традиция классиков не выродится, с нашей помощью, в *новый классицизм*.

Стараясь все время популяризировать понимание искусства, мы сами себя все больше ограничиваем в представлениях о нем, и оно становится в наших руках все скуднее.

Когда я говорю с высшим читателем, я не боюсь противоречий и раскрываю мир во всех его про и contra. Но едва я вижу перед собой читателя, который может меня *не понять*, я сразу начинаю говорить языком учителя младших классов: мне кажется, я должен объяснить любую очевидность.

Но если совсем не оглядываться на читателя, который может не понять, то — в конце концов — рискуешь быть не понятым и высшим читателем, то есть перестанешь понимать самого себя — читателя наивысшего. Таким путем заходит ум за разум.

Надо писать для высшего читателя, но контролировать себя читателем, который может не все понять,

1955—1967.

ОБ ИСКУССТВЕ

«ОЛИВЕР КРОМВЕЛЬ» ЛУНАЧАРСКОГО

«Не смей подымать глаза на сцену, где происходит мировая трагедия», — громовым голосом кричит Кромвель на своего сына.

Почти трехсотлетняя завеса отделяет нас от этой трагедии. Сквозь нее едва просвечивают живые подробности истории, едва намечаются звенья бесчисленных событий, чуть вырисовываются бледные силуэты свидетелей и участников борьбы, в которой зачалась современная нам Британия.

Подобно неутомимой взыальщице, плетет, развязывает узелки, разматывает бесконечный клубок больших и малых дел человеческих кропотливый историк. Но рвется ветхая нитка, рассыпается в любовных руках истлевший узел, и неразгаданной остается тайна.

Там, где время не испепелило всех нитей и паутинок, выводит историк на страницах судебных народных тщательно верные узоры прошлого — портреты его героев.

Но, как фотография, портреты историка формальны. В них нет души. Они лишь точны.

И как для того, чтобы вдунуть душу в ландшафт, пужна кисть художника, так для претворения исторических персонажей в живых людей нужно перо поэта.

Разве образ громадного, удивительного Петра поставлен перед нашим взором исследователями Петровской эпохи?

Не пушкинский ли «Всадник» запечатлелся в нашей душе, не Нерон ли Сенкевича сочиняет перед нами ученые трактаты и освещает заревом Рим, не Наполеон ли Толстого сидит на барабанах среди своих маршалов?

Поэт не только дополняет картины, которые не мог закончить историк, он одухотворяет историю, призывает к жизни мертвый протокол фактов, зажигает огонь в бесцветных глазах исторических фотографий.

В руках поэта историческая литература претворяется в поэзию, и неподвижная восковая фигура, облеченная историком неотъемлемыми правами достоверности, обретает дух, начинает жить и действовать.

Кто упрекнет поэта в непоследовательности, которую он допустил по отношению к хронологии и фактам, тот не понимает поэзии...

Гражданская война в Англии середины XVII столетия нашла многостороннее освещение в европейской исторической литературе, и, конечно, для историка нет нужды обращаться за помощью к воображению поэта, чтобы характеризовать центральную фигуру протестантской революции — Оливера Кромвеля.

Собирательное стекло поэтической интуиции, наведенное на завесу времени, прожигает ее и обливает снопом света бледный силуэт героя, описанного историком.

Но свет, излученный поэтом, не только освещает. Он разрушает материю. Трагедия становится мелодрамой.

Действующее лицо и трагедии и мелодрамы — Оливер Кромвель. Кромвель — политик. Кромвель — человек.

Вот он склонил свою голову над Библией, и отчетливо падают в тишину комнаты жесткие, сухие слова «Исхода». Как будто сомнение вползает в душу Кромвеля: найдет ли силы довести распря до конца?

— Вы — Моисей Англии, — подсказывает ему Мильтон.

И он уже оправился, улыбнулся своему неверию. Неверию? Он будто играет со своей верой — нерушимой, слепой верой в то, что он — «перст божий». Она не угасает в нем ни на минуту. И он задает вопросы, на которые давно ответил самому себе.

За него говорят Мильтон — созерцатель-поэт, поднявшийся до пламенных высот индипендентства; священник Бирд — олицетворение пуританской свободной совести; бо-

лезненная, чуткая Бригитта — дочь Кромвеля, прислушавшегося к ней, как к совести.

— Я ведь только перст божий. Но быть перстом божьим — это великое дело.

Псалмы, Священное писание, имя божие, вещие сны, предчувствия, пророчества.

— Боже, дай мне предсказание третьим стихом на странице, которую откроет слепая рука моя.

И уже знамение...

— Благодарю тебя, господи, за благоволение твое, хотя тяжка десница твоя...

«Слепая рука» открывает Священное писание без трепета и колебания. Чего бояться такой руке?

— Приятно, сжимая ее, знать, что между ее пальцами уместается король и три королевства. Но не я, господи, а ты?

Хотя, конечно, «я», а не ты, господи!

— Мне кажется, что я расту... что я громадец, что я великан... Да, все это оттого, что Англия у меня на руках.

Еще не погасли в углах строгой комнаты последние нотки псалма, пропетого семьей пуританина, а он уже весь — коварство, хищность, расчет.

Король в плену. Кромвель вынуждает короля подписать «мировую» с народом и приказ о роспуске верных ему отрядов. А перед тем, в разговоре с королем:

— Но к черту юриспруденцию, сэр. Боже мой!.. я, кажется, упомянул имя лукавого? Сэр, не упомянул ли я имя лукавого?

— Вы сказали: к черту юриспруденцию, генерал-лейтенант, — отвечает король.

— Отвратительно!

Он отходит в сторону, бьет себя в грудь и тихо молится.

— Со мной это редко случается, но это немалый грех. Это значит, что в эту минуту Христос оставил меня.

Он очень любит слово «служить». «Служить» народу, «служить» господу.

Но, в сущности, и народ и господь служили все время Кромвелю.

«Царству божию и царству бедных» оказали услугу скорее его враги слева, те самые, что, обращаясь к левелерам, честным беднякам, говорили:

— Почему лорды владеют лучшими землями Англии?

Кромвель — повелитель. Кромвель — политик. Его оружие — Священное писание и «свободная» совесть:

— Боже, воззри с небес на этих героев! Боже, дай мне силу служить им! Бейте в барабаны!.. Носилки сюда! Покрыйте павшего знаменем полка.

Его стихия — победы. Чем тяжелее достаются они ему, тем сильнее выходит он из них.

И жалуется он только затем, чтобы ответить себе устами близких:

— Ах, матушка, тяжеленько приходится вашему сыну.

Разве не знал он заранее, что мать ответит ему:

— ...Кто несет особенно много, облегчает других, он — избранник неба. Надо опасаться жить легко.

Так ответила бы ему почти вся семья, кроме сына и старшего зятя. Другими словами, но то же самое: *нельзя жить легко*.

— У меня славная семья... Очень хорошая семья... Мы, пуритане, честные люди, благодарю бога за это. Мы в союзе с тобою, всевышний, ибо ты бог честных людей.

— Я палач господень, — говорит Кромвель, после казни короля, Бригитте, которой больше всех верил.

И в одну фразу вкладывает всю свою суть:

— ...Из субординации я не выйду. «Оливер Кромвель» — «Здесь, господи». — «Служи». — «Рад стараться. Жду приказа свыше».

Приказом свыше он был возведен на престол лорда-протектора, приказом свыше он покорил Шотландию с Ирландией. Приказы свыше он исполнял неуклонно, и все они приводили к закреплению его власти.

Что было бы, если бы слепая рука Кромвеля открыла библейский текст, который «свободная» совесть индпендента не смогла бы истолковать иначе, как приказ свыше оставить власть?

Он не оставил бы ее.

Сказал же за него Мильтон:

— ...Если рай и бессмертие можно было бы заслужить, отойдя от общественного дела, а участие в нем губило бы душу, — вы скорей погубили бы свою душу, чем отошли от дела...

Не исторические подробности великих событий революции нарисованы А. В. Луначарским. Вылеплен образ человека, отразившего колорит целой эпохи, собравший в своей личности мелкое и смешное, громадное и великое, из чего

сложилось замечательное движение островного королевства, движение, которое можно сравнить, пожалуй, только с Тридцатилетней войной на континенте.

Кромвель — центральная фигура мелодрамы.

Все, кто его окружает, стоят в тени. Но каждый удар молотка по второстепенной фигуре меняет плоскость материала, и он бросает новый и новый рефлекс на главное изваяние.

Очень хороши Карл Стюарт — безвольный, недалекий, грозящий мезью король; сын Кромвеля — Ричард, пустозвон и гуляка, но по-своему честный малый, продержавшийся после смерти отца всего несколько месяцев на троне протектора; красавица Мэри и лорд Фокенберг, несущие с собою всюду лирическую прелесть и грациозность, подобно распутившейся ветке, за которой стелется аромат; Бригитта — всепрощающая, кроткая, терпеливая женщина, вдруг надломившаяся в своей вере перед самой смертью.

Удачная форма произведения — десять коротких картин, эффектных и убедительных.

Несомненно, «Оливер Кромвель» — лучшее, что известно до сих пор из произведений А. В. Луначарского.

Именно в этой мелодраме, местами страдающей тяжеловатостью слога, Луначарский развернул и проявил свой поэтический талант в полной мере. Ни громоздкая драма «Фауст и Город», выпрениная и худосочная, обильная красивыми словами, ни комедии, яркие, но бегло зарисованные, как в записной книжке, не могут сравниться со смелым, свободным и простым «Кромвелем». Тем более растянутый стих «Королевского брадобрея», надуманного, несмотря на всю свою несложность, нельзя поставить рядом с ясным, блестящим остроумием и сатирой, эластичным стилем «исторической мелодрамы».

В ней нужно искать Луначарского-поэта, — в ней хотелось бы видеть начало нового пути художника,

МИХАИЛ БУЛГАКОВ О ПУШКИНЕ

Бывают спектакли, с которых уходишь с чувством полной гармонии. Почти не думаешь порознь об авторе, о театре, об актерах, о художнике, да и сам себе кажешься составной частью только что пережитого действия на сцене и уносишь с собой музыку зрелища, счастливый, что участвовал в ней своим присутствием.

И бывают спектакли, которые как будто уговаривают полюбить их, доказывают, что они достойны любви, признания, но чем успешнее доказывают и чем больше заслуживают любви и признания многими своими качествами, тем словно больше увеличивают на душе зрителя суровую ответственность и за эту любовь, и за это признание.

Спектакль Художественного театра о последних днях Пушкина не нужно расчленять на составные части, — они хорошо видны по отдельности. Трудно сделать обратное: соединить их в одно целое — автора, театр, зрителя. Заготовлено очень много для создания музыкального произведения, заготовки эти поучительны, к ним будут возвращаться, их будут вспоминать. Но будет ли это воспоминанием о прослушанной, пережитой музыке?

Основная заготовка для спектакля сделана зрителем: он знает биографию русского поэта Пушкина. Если бы этого не было, спектакль был бы невозможен, потому что

действие пьесы Михаила Булгакова вытекает не из положений, данных на сцене, а из характеристик, которые должны быть известны зрителю по истории нашей литературы и общественности. Представьте себе англичанина, чеха, француза в зале театра: никто из них не может понять пьесы без обстоятельных комментариев каждого действующего в ней лица.

Исторические пьесы, так же как исторические романы, понятны для всех без особого предварительного изучения истории. История становится лучше понятной благодаря пьесе или роману. В данном же случае пьеса становится до известной степени понятной благодаря предварительному знанию истории.

Значит, это не пьеса в обычном смысле. Это — иллюстрация к биографии поэта Пушкина.

Что играет театр? Я бы сказал: он играет *пушкиноведение*.

Пушкинисты могут сердиться на Булгакова, на Художественный театр, могут оспаривать что им угодно. Но они должны признать, что спустя сто пять лет после гибели Пушкина никто из них не мог сказать с определенностью, какой мотив был наиболее существенным в роковом решении поэта драться на дуэли. Говорится так: причиною гибели Пушкина был целый комплекс необычайно тяжелых общественных, материальных, семейных условий. Последним толчком к дуэли была личная драма.

Булгаков так и написал: комплекс с уклоном в личную драму. Театр так и играет: комплекс с уклоном. Запутанные денежные дела, унижительное положение при дворе, угрожающая благосклонность Николая к Натали, его цензура, слежка Третьего отделения. И на этом фоне — прозрачная близость с Александринной, принужденная женитьба Дантеса на Екатерине, вызывающее волокитство Дантеса за Натали, подметные письма.

Комплекс получается слабее уклона. Но это так понятно: театр никогда не играет «комплексов», он играет ясно очерченное, целеустремленное действие. Уклончивость, неопределенность, сомнения могут жить в пушкиноведении еще и еще сто пять лет. Но сколько они проживут в театре?

Театр должен играть любовь, страсть, измену, предательство. Наконец, он может играть и сомнение, но это должно быть сомнением героев, а не сомнением театра — что играть?

Мне кажется, самым мучительным и сложным вопросом для Художественного театра был именно вопрос о том: *что играть?* Михаил Булгаков не мог, конечно, взять на себя больше пушкинистов. Великолепный автор «Дуэли и смерти Пушкина», П. Е. Щеголев доказал, что несомненным распространителем пакостных анонимных писем о Пушкине был князь Петр Долгоруков. Булгаков уверенно ввел этот персонаж в сюжет своей пьесы. Определенность исторического факта естественно становится опорой действия.

На что мог опереться автор с той безусловной решительностью, какая требуется от драматурга в главнейших обстоятельствах биографии поэта? Да, Николай проехал мимо окон пушкинской квартиры и увидел, что они занавешены. Что делать драматургу? И еще важнее — что делать театру? Театр заставляет Николая погладить руку Натали. Почему бы не заставить его поцеловаться с ней? Ведь целует же ее Дантес, когда в соседней комнате кашляет Пушкин.

Могут сказать, что есть столько-то и столько-то мемуарных свидетельств, что Натали вела себя с Дантесом именно так. Но есть столько-то других свидетельств, подвергающих это сомнению. Где остановиться? Что играть?

В чем движущая сила опеки и привязанности Геккерена к Дантесу? Вот они в превосходной золотисто-желтой гостиной дипломата. Важнейший момент в жизни Пушкина. Важнейший момент в пьесе о дуэли и смерти Пушкина. Что за отношение между этими людьми? Что за любовь, что за зависимость, что за странная нежность чувствительного отца, что за слащавая, женственная капризность кавалергарда-сына? Одни современники говорят о роковых этих фигурах нечто двусмысленное, другие — совсем недвусмысленное. Что играть?

Булгаков боялся поссориться с пушкинистами. Почти на каждый вопрос он отвечает — и да и нет. Театр идет по следам автора. И да и нет, говорит он,

Но пушкинисты все равно не простят пьесы ни автору, ни театру, потому что там, где один пушкинист склонен сказать — да, другой, из осторожности, ради сохранения проблемы вечно живой и требующей дальнейшего столетнего исследования, говорит — нет.

Но ведь надо сказать, что в биографии Пушкина все ясно. Да, ясно. Ясна трагедия Пушкина. И эту трагедию должен был сыграть театр.

Тут мы стоим перед центральной особенностью пьесы Булгакова: он написал пьесу о Пушкине без участия в ней Пушкина. Булгаков был человеком талантливым, понимающим театр и остроумным. Можно дать убедительные домыслы в защиту решения автора не выводить Пушкина в пьесе, а *вывести* его из пьесы. Основное желание Булгакова вполне очевидно: он хотел избежать опошления драгоценного образа великого поэта. Возникла формальная предвзятость — изображением общественной среды, в которой жил Пушкин, раскрыть его трагедию.

Так мы увидели на сцене все, что мешало гению Пушкина, и не увидели самого гения.

Так в истории театра еще раз и убедительно доказано, что основным средством его искусства является воплощение образа в человеке.

Да, именно Пушкина недостает в «Последних днях Пушкина». Недостает славы, величия, света пушкинского гения. Недостает зерна, из которого выросло горькое, мрачно-тенистое древо трагедии поэта.

Он, Пушкин, был не только жертвой истории, он был ее творцом. События подавили его. Но он делал эти события. Он в них участвовал своей волей. И даже если против воли, то все же непременно участвовал, был частью их, а не отрезанным и спрятанным за кулисы истории ломтем.

А в пьесе о нем — он не выведен из-за кулис театра. И вместе с ним за кулисами оказалась его трагедия.

Трагедию Пушкина играют агент Третьего отделения, пасквилянт Долгоруков, писатель Кукольник, играют Дантес, Николай, Дубельт, Бенкендорф, играют жена, свояченица, Данзас, Жуковский. Наконец, ее играет Мойка — толпа народа, по настроению своему похожая на нечто среднее между декабристами и шестидесятниками.

Большинство действующих лиц являются косвенными или прямыми виновниками несчастья. Собираательно их можно назвать *анти-Пушкиным*. А то, чем был Пушкин, зритель обязан знать сам. Он обязан знать, *за что* гонят, преследуют, травят, высмеивают, ненавидят Пушкина, ибо он не поверит, конечно, что трагедия произошла из-за того, что Николаю не понравился пушкинский фрак, или из-за одной эпиграммы, или из-за неплатежеспособности. Зритель обязан знать, каким был бесстрашный, проникновенный, светлый и веселый Пушкин, ибо именно такой Пушкин вел борьбу с анти-Пушкиным, представленным на сцене, и именно этого Пушкина нет в спектакле.

Этого Пушкина мог бы воплотить на сцене, сделать сценическим явлением только актер, сыгравший роль Пушкина. Роль эта не написана.

Основная заготовка для гармонического произведения о Пушкине принадлежит зрителю. Благодаря культуре, благодаря широкой грамотности зритель Художественного театра несет в себе образ Пушкина.

Булгаковым дается другой элемент гармонии, другая заготовка, надо признать, наиболее слабая в триаде — зритель, автор, театр. Булгаков чувствовал эту слабость. Даже рассчитывая на отличных исполнителей Художественного театра, он не мог не видеть риска своего замысла.

Он хотел создать исторический образ при помощи косвенной характеристики преимущественно его антиподов. Ему нужно было показать атмосферу пушкинских последних дней. И он подсказал театру известное символическое настроение, введя в пьесу рефреном стихи Пушкина, ставшие наиболее народными: «Буря мглою небо кроет...» Должен оговориться, что не знаю, ввел ли этот рефрен Булгаков. Почти уверен, что он. Но если бы рефрен принадлежал постановщику, мысль моя оставалась бы той же — сам Пушкин своим поэтическим словом называет состояние, которое стараются сыграть за него его антиподы: буря, буря и вихри символизируют трагический конец жизни огромнейшего русского человека.

Если бы в пьесе была роль, воплощавшая этот символ, не понадобилось бы рефрена. Но роль не написана. Актеры должны играть... бурю. Театр выручает их. Он приходит со снегом, с завыванием в трубе, с метелью и толпами туч,

Многие из этих атрибутов так же наивны, как хороши. Тучи, например, мчатся перед каждой картиной и не утомляют. Но кое-где напоминание о символе-буре останавливает и без того небыстрый ход спектакля. Напрасно. Даже очень хорошей бурей нельзя заменить отсутствующего Пушкина.

Московский Художественный театр остается, к нашей гордости, театром актера. Не только исполнители больших ролей, но каждый участник вносит ту или другую черту подлинности в картину эпохи, созданную театром. Для ощущения тридцатых годов прошлого века актерские манеры, речь, жизненный темп и окраска чувств, за немногим исключением, найдены точно.

Станицын как постановщик проявил вкус и изобретательность. Как актер он показал Жуковского несколько односторонне, играя тот шаг, который отделяет великое от смешного. Жуковский был известен добротой и простодушием, но это был крупнейший поэт и человек, вышколенный придворным обиходом. Роли Натальи Николаевны и Александрины Гончаровой в исполнении Степановой и Пилявской оставляют впечатление хорошей портретности. Пилявская более близка к женщинам начала прошлого века по жестуляции и пластике, чем Степанова, которая в передаче раздраженности или горя вызывает сомнения преувеличенной истеричностью. Подробно выписанная роль часовщика — агента тайной полиции создана Топорковым такой, что на нее будут оглядываться возможные будущие ее исполнители, как на указующий перст. Масальский нашел бесспорно органичный для себя образ в Дантесе, Ершов — в Николае, Хмелев — в Дубельте. Тарханов — Богомазов запечатлевается разительно, как всегда это покоряющий пластичностью и мимикой мастер. Заслуживают подробного разбора исполнители маленьких ролей — Белокуров, играющий самодовольного Кукольника, Готовцев, давший барственного чудака Салтыкова.

Все эти беглые упоминания не предназначены для замалчивания работы других актеров. Князь Долгоруков, например, искусно представлен Кторовым, слуга Пушкина — Орловым. Этим перечислением большинства участников хочется сказать лишь, каким неисчерпаемым, завидным актерским богатством обладает Художественный театр

и как здумчиво он трудился над пушкинским спектаклем.

Вильямс сделал все, что может сделать художник для театра, если нужно подчинить зрителя рисунком покоев, архитектурой улиц, пейзажем. Из-за декорации последней сцены (почтовая станция на пути в Святые Горы) было бы жалко убрать весь эпизод. А ведь он замораживает действие, повторяет то, что давно известно из пьесы, — играет бурю. Зритель примиряется с этим благодаря художнику.

Театром сделано очень много значительного для спектакля. Но музыкального произведения еще не получилось. Это — спектакль-иллюстрация, и в нем есть что-то юбилейное. Сообразно с этим возник и как бы набросан план любви зрителя к спектаклю. Но любовь еще не пришла.

Трудный и поучительный шаг в поисках большого спектакля-гармонии о Пушкине.

1943

В ПАРИЖСКИХ ТЕАТРАХ

Представьте себе декорацию, состоящую из трех желтых стенок, в каждой из которых прорезано по одной или по две двери. Поперек сцены протянут мостик, висящий над головами актеров и соединенный со сценой лестницей. Вот и все.

Три пары действующих лиц попеременно пользуются дверями. От времени до времени кто-нибудь из актеров залезает на мостик. Если это женщина, внизу остается мужчина. Тогда театр может хохотать над его остротами, которые он пускает, задравши вверх голову.

Все, вместе взятое, называется новейшей пьесой Кромелинка «*La femme qui a trop petit soeur*», — драматурга, хорошо известного у нас по «Великодушному рогоносцу». Спектакль идет со сборами, театр «*De l'oeuvre*», несмотря на свои крошечные, парижские размеры, славословит судьбу и не думает закрываться, хотя кругом него театральные предприятия появляются и исчезают, как дождевые пузыри.

У героини пьесы слишком «маленькое сердце», потому что она морально и физически чересчур привередлива и щепетильна. Естественно, она становится в тягость всем окружающим — вполне обыкновенным людям, не очень разборчивым во вкусах и желаниях. Комедия изображает столкновение маниакально настроенной чистюхи с мужем, который не знает, как лучше к ней подойти. Кончается

тем, что, по совету приятеля, муж применяет к жене кулаки и силой добивается от нее исполнения супружеского долга, после чего «маленькое сердце» женщины становится «большим», всепонимающим, любящим, благосклонным к счастью других.

Эту средневековую мораль зритель вполне принимает или, по крайней мере, прощает автору за его остроумный диалог и актерам — за клубничку и лубочное обыгрывание сценической «конструкции» в виде моста.

Ставя пьесу, ни директор, ни режиссер не шевельнули мозгами. Театр — это лотерея. Если повезет, можно обойтись без художников, без музыки, без изобретательности в освещении, в механизмах сцены, даже без режиссера. Зато уж если вытянешь проигрышный номер, не помогут ни декорации, ни режиссеры.

Никаких особых требований к постановке публика не предъявляет. Уровень ее вкуса поражает советского зрителя, избалованного талантливой режиссурой, смелым искусством художников.

РЯДОВАЯ КАРТИНА

Тут будет к месту подробно описать рядовую на Западе театральную картину.

Первый театр, в который я попал в этот раз за границей, был «Театр Гольдони» в Венеции. У меня явилось желание посмотреть не столько итальянский спектакль, сколько итальянского зрителя. «Театр Гольдони» венецианцы рекомендовали мне как самую интересную сцену в городе.

Доехав на пароходе до знаменитого моста Ди-Риальто, я вскоре очутился перед освещенным подъездом. Два молодых жандарма в великолепных черных треуголках, в мундирах с серебряными пуговицами и в брюках с генеральскими красными лампасами тосковали у входа. Перед кассой не было ни души. Раздевальни, коридоры, фойе едва освещались. В зрительном зале стоял тихий мрак. Но мне продали билет, продали программу. Спектакль, очевидно, должен был состояться. И он состоялся. Когда зал осветили, в партере показалась публика. Боюсь сказать, было ли это четыре человека или пять. Кажется, была за-

нята одна ложа, да несколько чудаков дремали на галерее.

Потом стали появляться люди в форменных одеяниях — в серо-зеленых накидках и шляпах с перьями, в черных плащах и шапках с кистями, в треуголках, в куртках с аксельбантами. Это были разновидности фашистских чинов, которым полагалось наблюдать за публикой, и их набралось во много раз больше, чем публики.

Тогда поднялся занавес.

Мне не случалось видеть на большой сцене такой пегой скуки. Здесь автор состязался с актерской труппой в ничтожестве воображения, и театральный реквизит был достоин засаленных разводов на декорациях.

Давали переводную французскую пьесу. Сюжет монотонно вертелся вокруг денег и вопроса о том, обладает ли их собственник здравым или помраченным рассудком. Финальная сцена убийства изображалась с предельным натурализмом — рычанием убийцы, хрипением жертвы. К тому же герой-убийца действовал в каком-то припадке, нелепо похожем на эпилептический, и с мрачным тщанием подражал больному.

В течение всего спектакля я ждал, что итальянская публика применит наконец прославленный обстрел актеров гнилыми апельсинами. Но всякий раз, оглядываясь или подымая голову к галерке, видел, что почти вся публика крепко спала, в том числе половина обергавших ее чинов.

Допотопная наивность актерской игры, нищета неизбежных трех стенок, которыми затыкают кулисы от зрителя, — все это напоминало мне представления на Трофимовском разъезде, в бесконечно давние времена, у бесконечно далеких саратовских дачников.

Но спектакль шел как-никак на родине Гольдони, в театре его имени. Передовые советские сцены до сих пор вдохновляются его гением. Фашистский же театр, как видно, не чувствует себя ответственным перед прошлым.

И вот в Париже, куда когда-то, в поисках аудитории, перекочевал со своей драматургией Гольдони, совершенно так же, как в Венеции, процветают дачники с Трофимовского разъезда. Отличие парижского театра от венецианской кочевой труппы состоит в том, что парижский директор театра делает ставку на примадонну, выискивая в

толпах безработных актрис «звезду», и кое-как подбирает к ней театральные зал, пьесу, актеров, музыкантов. С карандашиком в руке высчитываются расходы «постановки», и так как каждый скрипач стоит пятьдесят франков в вечер, а продать на пятьдесят франков билетов труднее, чем найти пятьдесят скрипачей, то убогость спектаклей проглядывает даже в хороших театрах, на пьесах, пользующихся успехом.

ОРКЕСТР, КОТОРОГО НЕ СЛЫШНО

Рейнгардт, эмигрировавший из гитлеровской Германии, поставил в театре «Pigall» «Летучую мышь» Штрауса. Вся соль спектакля — во втором акте оперетки, в пышном, сверкающем бале. Наиболее интересный момент — в переходе толпы разряженных гостей из комнаты в комнату по вращающейся сцене. Эффект горизонтального движения увеличивается великолепным опусканием сцены, когда нижняя гостиная сменяется кухней с поварями и затем верхним залом. Средний этаж представляет собою машинное отделение сцены и только слегка «подгримирован» под кухню. Мейерхольд вряд ли занялся бы таким слащавым подкрашиванием внушительных механизмов, а дал бы им во всей красе проплыть перед зрителем. Рейнгардт ради гармонии целого стыдливо прикрыл шестерни, валы и передачи машин окороками, медной посудой и фартуками поваров.

В этом большом спектакле поражает мизерность оркестра, составленного с такой экономией, что пиликания жалких скрипок часто совсем не слышно. От легкомысленной, радостной силы штраусовских мелодий не остается ничего. Но сугубо хозяйственные причины, объясняющие такую отчаянную экономию, режиссер лукаво подтешивал какой-то камерной, интимной трактовкой всей музыки. У публики создается впечатление, что спектаклю придан до смешного крошечный оркестр из-за некоторого снобизма, что неслышное пиликание скрипок, в то время как на сцене разворачивается импозантный балет, — некий изысканный последний крик моды. Дело же гораздо проще: изобретательный режиссер прячет высунувшуюся сквозь оркестр гримасу вездесущего кризиса. И как ничего не осталось от Штрауса, мало осталось и от Рейн-

гардта: он делит успех с современной чудесной механикой сцены, несмотря на бессознательное старание спрятать своего союзника под кухонной утварью.

Хитроумная ставка на «камерность» музыки в большом спектакле, требующем оркестра, проявилась и в театре «Champs Élysées». Там гастролировал другой германский эмигрант — целая труппа, бежавшая от слишком усердного покровительства министра пропаганды Геббельса, — немецкий балет «Ioss». После успешной поездки в Америку он уже вторично выступал в Париже.

Технически вышколенные молодые балерины и танцовщики исполняют отдельные небольшие пантомимы, иногда весьма острого содержания. Широким успехом пользовался балет «Зеленый стол». Пролог и эпилог этого балета изображают пародию на заседание некоей «мирной» конференции (может быть, по разоружению) за зеленым столом. Танец проводится в приемах кукольного театра и необыкновенно выразителен и отчетлив по технике. Заседание пролога кончается «провалом» конференции и переходит в балет о войне. Эта центральная часть, к сожалению, полна неуклюжих аллегорий, чересчур растянута и отдает скучнейшим пацифизмом. Зато снова появляющийся в эпилоге «зеленый стол», с блеском высмеивающий очередную «эру мирных отношений», вознаграждает зрителя.

Много политически смелого содержания вложено в другой балет, построенный на материале улицы большого города. Вообще труппа «Ioss» не боится больших тем и социально-политического толкования их, хотя вовсе не ставит себе агитационных задач и не прочь заняться даже стилизацией бидермайеровской Вены.

Несмотря на разнообразие тем и формальных задач, которые требуют щедрого набора музыкальных средств, балет развезжает по свету только с двумя роялями. Два пианиста сопровождают танцы либо в две, либо в четыре руки, многозначительно заполняя своей музыкой и антракты. Никакая изысканность исполнения не убеждает, однако, публику в том, что в большом балете хороший рояль лучше хорошего оркестра. Природа «камерности» и здесь чересчур ясна, особенно если поглядеть на пустующие ложи и дорогие места партера.

В театре «Madelene» труппа под дирекцией Требора, бывавшего в СССР, поставила любопытную пьесу «Passage

des Princes». Это мелодраматические и комические эпизоды из жизни композитора Жака Оффенбаха и известной певицы Гортензии Шнейдер. Пьеса построена в виде хроники шестидесятых и семидесятых годов, каркасом которой служат знаменитые биографии. Спектакль глубоко сентиментален. Апогей артистической славы Шнейдер привлекает к ней весь «свет». Во время парижской выставки через уборную актрисы проходят «сильные мира» — немецкие герцоги, русские великие князья, всемогущий Бисмарк, министры и вельможи (отсюда название пьесы). После смерти своего беспутного возлюбленного Шнейдер появляется на сцене в трауре и произносит диалог на тему о том, что все течет. Старик Оффенбах целует ей руку. Публика растроганно аплодирует ей.

Спектакль воспринимается зрителями вообще очень сочувственно. Это — настоящий французский успех. Его слагаемыми являются привлекательность актрисы Жанны Марнак, исполняющей роль Шнейдер, великолепное дарование Пизани — такого же сильного музыканта-пианиста, как и характерного актера, в котором Оффенбах нашел свое достойное воплощение.

Но секрет сочувствия публики глубже. Он — в тонкой идеализации «милого прошлого», в чувствительности, пронизывающей каждый поворот судьбы героини, и даже в самом приеме хроники, не требующем от зрителя никакого активного участия в пьесе, но безболезненно ведущем от эпизода к эпизоду.

Что это именно так, подтверждает огромный успех в Париже другой хроники — английского фильма «Кавалькада», обошедшего все кинотеатры.

Фильм показывает нынешнее английское общество, обреченное на безнадежную череду войн. История двух семейств разворачивается на протяжении более чем тридцати лет. Хроника начинается англо-бурской войной, проходит через мировую империалистическую и заканчивается 1933 годом, который совершенно открыто дан как угрожающий мрачный предвестник новой войны. Содержание фильма — пацифистский протест. Кавалькада скачущих всадников, силуэтами появляющихся на грани отдельных эпох, должна символизировать время. Поколения сменяются, война остается — вот вывод, предлагаемый автором картины.

Финальная сцена «Кавалькады» сходна с последним эпизодом из «Passage des Princes»: действующие лица, показанные сначала молодыми людьми, в конце предстают перед публикой седыми стариками. И замечательно: в этот момент на «Кавалькаде» публика так же часто и легко плачет, как в театре «Madelene». Несмотря на видимую тематическую разнородность двух зрелищ, полная близость их художественной природы разоблачается именно этими слезами.

СПЕКТАКЛЬ-ДЕМОНСТРАЦИЯ

Но не всегда Париж любит поплакать в театре.

Нельзя было думать в те дни попасть в знаменитую «Comédie Française»: там шел «Кориолан», из шекспировской трагедии ставший знаменем гражданской борьбы нынешнего Парижа.

В советской печати уже немало рассказывалось о «Кориолане». Но еще раз упомянуть об этом буквально боевом спектакле так же нелишне, как нелишне напоминать о фашистском «трагическом вторнике» на площади Согласия и о марше полутора ста тысяч рабочих у Венсенской заставы.

На «Кориолане» государственный театр Французской комедии поправлял свои унылые финансовые дела. Билеты брались приступом. На спектакли толпа являлась возбужденная, как на демонстрацию. И спектакль становился демонстрацией.

«Кориолан» — «сильный человек», презирающий толпу, «чернь». «Сильный человек» — предмет вожделения площади Согласия, один из краеугольных камней «теории» международного фашизма. И в то время, как на Сен-Жерменском бульваре молодые люди из Латинского квартала переворачивали и поджигали автобусы, репетируя восстание против «бессильного» парламента, в партере лучшего парижского театра неистово аплодировали «сильному человеку», внезапно обретенному на драматической сцене.

Римский полководец издевается над плебсом. Партер рукоплещет от восторга. Галерея свистит: «Долой Кориолана вместе с партером!» На сцене высмеивается народный трибун, — в зрительном зале происходит новая

схватка. Публика делится на две, три, четыре группы, которые то объединяются в симпатиях к актерам и шекспировским персонажам, то враждебно атакуют друг друга.

Эти раскаты рукоплесканий, вопли, свистки и крики, заполняющие театральный зал, наглядно расставляют реальных действующих лиц грандиозного исторического спектакля за пределами «Комеди Франсез». Улица заняла, захватила театральный здание, улица — с ее политикой, социальными страстями, баррикадами, полицейскими усмирителями, с провалом кабинета Шотана, со свистопляской вокруг префекта Кьяппа, с пошлой инсценировкой самоубийства Ставиского, с бульварными листками и куплей-продажей всего на свете!

Как часто в ресторанах — этих вечерних спутниках жизни француза, в метро, на перекрестках, подле охрипших газетчиков слышалось имя Кориолана — понятие, спустившееся с подмостков и вошедшее в обиход клокущей общественной жизни.

В конце концов бури в «Комеди Франсез» приняли штормовую силу. Кабинет Деладьё, сделав вид, что выдает толпе две самых ославленных головы — Кьяппа и начальника Сюртэ генераль Томе, назначил этого самого Томе директором театра на место Эмиля Фабра, можно сказать, *открывшего* «Кориолана». Тогда шторм перешел в ураган, и кабинет Думерга, призванный утишать, примирять и вообще «наводить порядок», снял «Кориолана» с репертуара.

Но заклеенное на афишах имя Кориолана осталось навсегда прожектором, обращенным на события кровавого февраля и ярко напоминающим другие театральные бури, когда-то предвещавшие Франции июльские дни. Недаром же в феврале французы так часто поговаривали о том, что революции иногда начинаются в театрах...

Так складывается театральная жизнь нынешнего Парижа. Со стороны художественной ее нельзя не признать бедной. Уровень вкуса рядового зрелища провинциален. Изобретательность вносится чаще всего иностранцами. Всякий успех умалывается общими условиями кризиса, по которому вынуждены равняться все театры, без исключения. Обычная беда парижских сцен — неустойчивость и случайность актерских трупп, беспринципность дирек-

ции — сейчас сделалась несчастьем: труппы распадаются, не успев сойтись на первую репетицию.

Зрители, обладающие повышенными требованиями, создают славу иностранному театру. Другие ищут дешевых радостей, не брезгуя клубничкой. И только изредка, когда театр перерастает себя и действие переносится со сцены в зрительный зал, все оттенки публики сходятся на одном спектакле. Пока мы знаем именно только один такой спектакль. Со временем их будет немало.

1934

«АКАДЕМИК ИВАН ПАВЛОВ»

Выход фильма «Академик Иван Павлов» еще раз убеждает в том, что искусство советского кино — явление глубокой самобытности, не имеющее ничего общего с быстро одряхлевшей традицией американской или западноевропейской буржуазной кинематографии.

Мы сейчас можем говорить о новом самостоятельном художественном жанре, утверждающем себя на нашем экране. Этот жанр я назвал бы фильмом характера.

Поиски в этом направлении ведутся давно, но за последнее время стала очевидной прогрессия удач, которые возрастают от картины к картине — от «Пирогова» к «Мичурину», от «Мичурина» к «Павлову». Главное здесь не в том, что это фильмы-биографии. Главное не в описании житейских обстоятельств, не в передаче любопытных частных из истории той или другой личности.

«Иваном Павловым» отчетливо формулируется в художественном образе советское понимание характера.

Из чего складывается в нашем представлении характер?

Характер — это прежде всего идейное содержание личности, ее философия, ее мировоззрение. Затем — это общественная роль человека, выраженная его профессиональной деятельностью. Затем — самое существо деятельности в конкретных подробностях человеческого труда. Наконец, это личная жизнь деятеля, взаимоотношения интимного с общественным, «я» и «мы».

Если герой художественного произведения раскрыт во всех этих аспектах, у нас создается цельный образ характера, запечатлевающийся в памяти.

Отвечает ли такому требованию картина, посвященная великому русскому физиологу? Отвечает.

Иван Петрович Павлов отдал себя всецело страстной борьбе за материалистическое мировоззрение в естествознании. Его предшественники и учителя — Сеченов, Боткин — жили в эпоху, когда противоречия между идеализмом и материализмом в научной работе сказывались далеко не с той остротой, с какой они ворвались в лаборатории и университеты к периоду павловских открытий в области физиологии. Поэтому Павлову пришлось вести настоящие сражения за свою научную школу, за свой метод и свои новые утверждения сразу на нескольких фронтах. Против него ополчился мир консервативных ученых, его труд пресекали царские чиновники «от науки», его открытия оспаривали и осмеивали американские и английские специалисты-естественники, вышучивали чужеземные газетчики.

Фильм с живописной красочностью отразил борьбу Павлова против врагов материализма.

Вот сцена в лаборатории, где ученый ведет свои бесконечные опыты над животными. Уже остался позади необычайно плодотворный период изучения физиологии пищеварения. Уже Павлов стоит у порога к знаменитому своему открытию в физиологии головного мозга — перед созданием учения об «условных рефлексах».

Один из старых его ассистентов, доктор Званцев, решает бросить учителя: он не верит, что можно постичь «непостижимое».

— Остановитесь, Иван Петрович! Это таинственная область души...

— Души? — раздается острый, нетерпимый голос Павлова. — Я, сударь мой, натуралист и привык верить опыту... А вы уж не гадалка ли?

Спор продолжается. Павлов весь в огне негодования. Он чувствует себя обманутым, преданным.

— Душа! Вздор! Это гиря, болтающаяся в ногах у науки. И чем скорее мы ее отбросим, тем будет лучше.

Званцев хватается за устрашающее оружие:

— Мир не примет вашего объяснения! Что же, вы — один против целого мира?!

— Вы трус! — кричит Павлов. — Трус! Мы столько лет были вместе, а вы оказались так далеко. У вас предубежденный ум. Мозг создал науку, а теперь он сам будет подвластен ей. Вот истинно человеческое величие! А вы мне предлагаете остановиться. Да, на меня будут лаять из каждой подворотни, возможно. Но наших собачек не перелаять!..

Вот другая сцена. Кембридж. В торжественном зале сената Павлову присуждается звание почетного доктора. Звучат латинские формулы посвящения. Студенты спускают на нитке с хоров игрушечную собачку в подарок Павлову, как некогда спустили в этом зале игрушечную обезьянку Дарвину. Павлов с улыбкой смотрит на хоры. Овация.

Но у доктора Званцева в Кембридже есть союзники. Он не одинок, этот отступник отечественной науки.

Павлова ожидает карета. Он должен ехать на прием к королю. Его провожают ученые. Они заговаривают о работах Павлова по пищеварению. Но он хочет знать, что они думают об условных рефлексах.

— Рефлексы? — иронично вопрошает англичанин. — Боюсь, что они не будут иметь успеха в Англии... Материализм...

— О! Вот, вот, вот, именно! — насмешливо и торжествующе перебивает Павлов. — Совершенно точно изволили заметить. Так оно и есть. Материализм.

И, уже совсем усаживаясь в карету, Павлов опять, как забияка, обращается к одному из ученых-англичан:

— А что вы скажете, господин Боингтон? Прелюбопытно. Признаюсь, ваше мнение меня интересует.

— Ваши условные рефлексy, — почтительно отвечает Бсингтон, — чрезвычайно интересны, но, однако, сейчас я предпочитаю помолчать.

— Гм. Ну что ж. Слово — серебро, молчание — золото. Но только в науке это не всегда так... Мы молчать не собираемся. Будем драться и убеждать фактами. Фактами, да!..

Вот третья сцена. В России уже свершился великий Октябрь. Павлов на конгрессе в Америке. Все академии мира хотят слышать великого русского ученого. В городе небоскребов сенсация: условные рефлексy в Нью-Йорке!

Павлов на трибуне, встреченный громом аплодисментов. Он делает доклад. Открытые им общие законы дея-

тельности мозга объяснили процессы, происходящие в мозгу человека. Это позволяет перебросить мост из лаборатории в клинику и по-новому лечить так называемые неизлечимые душевные болезни.

Весь зал — внимание. Доклад кончается. Мы слышим джентльменские реплики ученых-американцев.

— Я восхищен вашим докладом, мистер Павлов. Но я не могу понять: как можно утверждать законы, которые являются общими и для человека, и для каракатицы, и для пса?

Павлов невозмутим:

— Сама жизнь есть общий закон для всего живого, но только человек бессмертен на земле в делах человечества.

— Человечество? Простите, но это пустое понятие, мистер Павлов. Человечества нет. Есть раса, нация, люди. Негр никогда не станет янки.

— Чепуха! Никакой принципиальной разницы я не вижу. Да что я! В нашей стране вам это любой школьник объяснит.

Некий английский делегат, спеша на подмогу американцу, подходит к самой трибуне:

— Простите, мистер Павлов, значит, по-вашему выходит, что нет никакой разницы между английским королем и шахтером?

Тут в Павлове просыпается его счастливый язвительный задор, не раз облегчавший ему трудности борьбы.

— Э-э... Здесь разница есть. Один из них приносит пользу...

За столом президиума поднимается Морган.

— Все это прекрасно, — не без величия говорит этот жрец таинственности в природе. — Однако мною уже давно доказано, что только наследственное вещество — ген — определяет особенности будущего организма. Гены не зависят от воздействия среды на организм. Они развиваются сами по себе, по своим законам.

— Вздор! — восклицает Павлов, быстро подходя к противнику. — Ну, простите меня, вздор, вздор! Ведь если никто не может повлиять на ваше вещество, на ваш ген, так нам остается только созерцать природу, больше ничего! Этак у вас не лаборатория получится, мистер Морган, а молельня... Потом, это я уже слышал однажды в своей лаборатории, только тогда вы назывались Званцев...

А мы желаем активно вмешаться в природу. И мы это будем делать, мистер Морган, несмотря на ваше неодобрение, не гадая на кофейной гуще!..

Но не бесследно проходит борьба. Истина побеждает. Вчерашние враги складывают оружие. Павлова обступают его приверженцы. И недавний лондонский противник англичанин Боингтон протягивает Павлову руку в Америке.

— Двенадцать лет я слежу за вашими работами, и я уверен теперь, что они открывают новые пути человечеству... Лучшие люди мира с вами, мистер Павлов...

Так в удачно найденных картинах сценарист и постановщик фильма развертывают перед зрителем борьбу ученого за мировоззрение материалиста, *рисуют философию*, являющуюся основой характера героя.

Внутренний мир этого характера отражает душевную жизнь народа. Русский ученый Павлов в своей профессиональной деятельности проявляет себя сыном своей нации.

Патриотическая тема все время и совершенно свободно, без принуждения, влетает как вторая основная тема фильма. Павлов не только революционер в науке, он патриот во всей деятельности. Его последовательность в поисках и применении своего метода, его бесстрашие перед лицом научного факта звучат так, что зритель ясно ощущает их истоки. Верность России, желание отдать ей свой труд без остатка, обогатить родную науку сквозят во всех поступках ученого.

Когда общество русских врачей чествует Павлова по поводу присуждения ему Нобелевской премии за работу по пищеварению и председатель собрания, взволнованно выражая лауреату пожелание «успеха, покоя и счастья», называет его «подлинным подвижником науки», Павлов возражает:

— ...Не пойму: о каком покое говорил здесь уважаемый Степан Лукич? Не до покоя, господа! Мы находимся в самом беспокойном состоянии. Ведь мы можем наконец прикоснуться к новым серьезным проблемам, господа. Поэтому пожелайте мне всяческого беспокойства.

И вдруг с огромной страстью призыва:

— А уж если говорить о подвижниках, господа, то они есть. Это наши русские солдаты, которые гибнут на полях Маньчжурии и в далеких морях. Русский народ! Вот кто

подвижник, господа! И мы обязаны добыть ему счастье... обязаны! Нам нельзя останавливаться, господа.

Недаром именно в этот момент подъема другой русский патриот, только что окончившая женский медицинский институт врач Иванова, чудесная девушка, впоследствии верный ближайший помощник Павлова, решает со всем пылом юности:

— Я буду с ним работать!..

Это момент глубоко художественный, чистый и волнующий зрителя. Здесь чувство любви прославленного ученого к родной стране освещено таким непосредственным отзвуком молодого сердца, что советский зритель, кажется, сам хочет воскликнуть: «Я буду с ним работать!» И тут уместно сказать, что момент этот, а за ним и последующие сцены, в которых Иванова с неподражаемым девичьим упрямством добивается разговора с Павловым, сыграны артисткой Н. Алисовой превосходно.

Очень хорошо вылеплен в фильме маленький эпизод, в котором павловский характер непримиримого бойца за честь родины сказался так, как он сказывался действительно в жизни Ивана Петровича.

В конце упомянутой сцены конгресса в Нью-Йорке к Павлову подошел русский эмигрант Петрищев, уговаривавший его в 1917 году покинуть Россию с помощью английского резидента и получивший в ответ жестокую отповедь. Теперь господин Петрищев с возгласом: «Иван Петрович, дорогой!» — возжелал узнать:

— Ну, что там, в России? Ну, хоть несколько слов!

Павлов заложил свои жесткие кулаки за спину, и протянутые к нему руки Петрищева повисли в воздухе.

— Ну, что там, ничего. Живем, хлеб жуем. А с предателями родины не разговариваем!

И Павлов резко отвернулся прочь. Все это происходит на глазах иностранных ученых...

В патриотическом чувстве революционера-ученого выражено общественное направление его профессиональной деятельности. И это вторая из основных черт великого характера, представленного нам в фильме.

Как изображается Павлов в повседневной деловой, конкретной своей деятельности физиолога?

Изображение это прямо связано с богатой, поучительной, познавательной стороной фильма.

Мы видим больше всего Павлова именно в труде, в лабораториях, в институтах, где протекли шестьдесят пять лет его научной работы. Пример беззаветного служения призванию едва ли с такой наглядностью мог быть показан кинематографом, как на материале лабораторной работы Павлова.

Павлов проделал многие тысячи хирургических операций на животных, он провел неисчислимые часы перед станками с подопытными собаками, он наблюдал жизнь организма и размышлял о ней буквально всегда.

Перед постановщиком фильма стояла трудная задача: не упрощая сложного лабораторного процесса павловских исследований, разъяснить его сущность наглядными средствами. Естественно, что в центре демонстрации научной работы оказалась собака — знаменитая павловская собака, которой поставлен памятник в парке нынешнего Павловского института, как своеобразному «другу науки». Известно, что одним из принципов павловских опытов над животными было приближение условий эксперимента к естественным условиям жизни животного. Путем наложения фистул на слюнные железы Павлов изучал физиологию этих желез длительное время на одном и том же животном, чувствовавшем себя вполне здоровым. Подопытные собаки жили годами в лаборатории, так сказать, «сотрудничая» с экспериментаторами.

Можно, кстати, выразить сожаление, что фильм не отметил той враждебной кампании заграничных истеричек, какую они вели против «вивисектора» Павлова, ханжески защищая «бедных собачек». Собачек Павлова его противникам действительно не удалось перелаять.

Драматический эпизод картины — наводнение 1924 года в Ленинграде — дал сценаристу повод показать возникновение одного из открытий, имевшего своим результатом павловский метод лечения душевнобольных сном.

Наводнение показано с большой силой реальности и возвышенно. Оно, как известно, немногим уступало опisanному Пушкиным:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен...

Ленинград спасает свои богатства. Свищет и гонит в Неву воду морской шторм. Волны бьют в подножие Мед-

ного всадника. В лаборатории Павлова мучительная тревога: на лодках вывозят панически испуганных животных.

Но вот, насытись разрушеньем
И наглым буйством утомясь,
Нева обратно повлеклась.

В лаборатории опять все по-прежнему. Впрочем, нет, не все! Собаки стоят в станках, однако наблюдающая за ними Иванова в полнейшем недоумении: собаки не реагируют на привычное раздражение — зажигающуюся лампочку, — слюна не выделяется.

— Это наводнение точно смыло все рефлексy.

— Как вы сказали? — мгновенно спрашивает Павлов.

— Смыло все рефлексy.

— А вот ведь — сказала истину и не заметила. Вот именно — смыло! Огромное потрясение — и все затормозилось. Проверим.

Павлов очень оригинально приступает к проверке. Он инсценирует новое наводнение. Один ассистент свистит, подражая ветру, другой трясет железный лист, лабораторный служитель Никодим льет из ведра воду. Собака панически мечется в станке и вдруг замирает.

— Катаlepsия?

— Да, — подтверждает Павлов с торжеством. — Частичный сон. Перенапряжение нервной системы. Общее торможение и сон...

И дальше логическое рассуждение: не таким ли перенапряжением объясняется состояние некоторых душевнобольных? Если в подобных случаях искусственно углубить сон, восстановить силы переутомленного мозга сном...

— Ведь этак можно лечить! Новый материал для психиатрии, господа. Огромные перспективы!..

Так зритель в действии, в движении сюжета приобретает познание существа научной работы героя фильма. Постановщик и режиссер достигли в этом смысле очень большого эффекта. Опыты над собаками — не отписка, не пустая декоративность, не мимоходная деталь киноленты, сделанной «под науку». Это — зеркало науки, ее популяризация в лучшем понимании слова. И лабораторные кадры — из наиболее удачных во всей картине.

Она получилась обширной по объему, в ней три тысячи метров. Разумеется, нельзя требовать от ее авторов,

чтобы они познакомили нас со всеми павловскими работами. Поэтому эпизод излечения душевнобольной по методу длительного сна получился слишком торопливым и маловыразительным. Поэтому же зрителю неясно в начале картины, в чем, собственно, состоят хирургические операции, когда Павлов работает над пищеварением и, на первых порах, его драмой является безуспешность его хирургии и отсутствие средств на приобретение собак.

Но главное достигнуто. Перед нами встает гениальный ученый в яркой реальности ежедневного труда — последовательный, ясный, неумолимо требовательный к себе и к своим товарищам. И мы понимаем эту сторону его характера, как понимаем его философию, его общественные цели.

Наконец, фильм рисует Павлова в семейном, житейском его быту. Здесь тоже очень много сделано в дорисовке образа до той полноты, которая нужна, чтобы мы могли сказать о нем: это — человек!

Сцены из молодости Павлова, яблоневая Рязань, сцены времен женитьбы, петербургское общество, встреча Нового года, голодный Петроград эпохи гражданской войны, постройка городка в Колтушах, болезнь и операция Павлова, на которой он сам настоял, — все это запоминается, потому что приведено не ради украшения, а бьет в одну точку: пластичнее изобразить великий характер.

Хочется отметить еще два момента, останавливающие на себе особое внимание зрителя.

Фильм начинается с картины старой Рязани. Умирает богатый обыватель — сосед Павловых. Он приглашает к себе сразу и отца будущего физиолога — священника, и сына — молодого врача (между прочим, эпизод ошибочно отнесен ко времени, когда Павлову до звания «лекаря» оставалось учиться еще четыре года). Умирающий надеется получить исцеление от науки. Павлов разочаровывает его. Тогда в припадке озлобленного отчаяния, — что ему, богачу, придется покинуть мир, а все вокруг будет по-прежнему жить и цвести, — он приказывает вырубить свой яблоневый сад, усыпанный плодами.

Сцена, напоминающая горьковского Егора Булычова, имеет свое особое значение, ибо в конце фильма мы видим на смертном одре самого Павлова.

Великий материалист, умирая, просит принести ему снега. Жена подает снег в тарелке. Павлов набирает горсть, комкая снег одну секунду, кладет его опять в тарелку. За окном колтушевского дома — чудесная русская зима. Новые домики, построенные руками советских людей, новые плодовые деревья, посаженные ими, красуются, как в сказке.

Может быть, вспомнилось в этот миг Павлову, как он играл когда-то в снежки, может быть, в этом последнем жесте прощания он хотел передать природе свою любовь, природе, которую всю жизнь он стремился разгадать и подчинить человеку.

Но этот жест прекрасно заключает в себе, по-моему, павловское понимание всех сил природы как единства.

— Снег на тарелке... смешно! — произносит он, но его улыбка говорит о мужественной трезвости мыслей, населяющих его ум на пороге расставания с жизнью.

В эту минуту к нему являются студенты — он сам захотел их видеть. И он читает им записку, которая позже стала всем нам известна как завещание Павлова молодежи.

— У вас ведь, кажется, скоро съезд комсомола, так ведь?.. Так вот, ему от всей души... Что бы я хотел пожелать молодежи моей родины, посвятившей себя науке?..

За окном снег серебрит новый городок, городок русской физиологии, с его институтскими лабораториями, с его домами для ученых.

Городок в Колтушах — живое свидетельство заботы Советского государства об интересах и нуждах отечественной науки. Фильм хорошо отмечает факт особого внимания к Павлову основателя социалистического государства — Ленина. Владимир Ильич в трудные годы гражданской войны издал постановление, выразив в нем признание исключительных научных заслуг академика И. П. Павлова, имеющих «огромное значение для трудящихся всего мира», и поручив специальной комиссии, во главе с Горьким, обеспечить благоприятные условия для работ Павлова и его сотрудников.

Роль Горького, отлично сыгранная Н. Черкасовым, и роль С. М. Кирова в сильном исполнении Г. Бельникевича образно раскрывают нам горячее участие советской вла-

сти в судьбах русской науки. Павлов в советский период своей деятельности не испытывал никакого недостатка в средствах, его новый институт был всегда и всем богато обеспечен.

И вот Павлов, умирая, оставляет после себя цветущее наследие — научный городок в садах, где продолжается развитие, реализация идей, рожденных русским гением физиологии. Он оставляет вдохновенное завещание советской смене старых русских ученых. Он уходит из мира как революционер, оставаясь вечно живым в человечестве.

Недаром Горький говорит ему:

— Ленин вас своим союзником считает, большевиком в науке...

А. Борисов, играющий роль Павлова, создал чрезвычайно многосторонний образ. Ему удалось самое трудное и важное — преобразование юного «лекаря» в академика, вечно молодого старика, известного всем нам по поздним годам своей жизни. Я видел и слушал Ивана Петровича Павлова на XV конгрессе физиологов, и А. Борисов легко убедил меня во внутреннем сходстве с живым Павловым, в точной передаче особенностей его манеры жестикулировать, говорить в близости к темпу павловской природы. Борисов близок также к той удивительно верной трактовке Павлова, какую нам дает известный портрет нестеровской кисти. Актер передал много нюансов в возрастной перемене своего героя, увлекательно рассказывая нам историю деятельности Павлова протяжением более шести десятков лет. Это не забудется нашей кинематографией.

Об артистке Н. Алисовой я уже упомянул. Добавлю, что, особенно волнующе исполняя роль молодой Ивановой, она сыграла заслуженную ассистентку Павлова также и в конце картины с подъемом. М. Сафонова, исполняющая роль жены Павлова, хороша в начале фильма, а также в ранних семейных эпизодах. Сцена перед смертью Павлова ей не так удалась.

Из других хороших исполнителей, подобранных режиссерами с большим умением, надо решительно выделить игру Н. Плотникова — служителя при лаборатории. Он убедителен во всем, его склад очень народный, красочный, речь могучая и простая.

Музыка Д. Кабалевского звучит в том ключе, который подсказан героем фильма, — она мужественна, патетична, ее мелодика ясна. Она завершает здание, смело, искусно возведенное постановщиком Г. Рошалем и сценаристом М. Папава.

«Академик Иван Павлов» — большое, самобытное произведение нашей кинематографии, одна из вех на пути развития советского фильма характера. На экране ожил образ великого русского ученого — гордость нашего отечества, и зритель оценит новый фильм по заслугам,

1949

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВ

Первым художником-иллюстратором, который начал сотрудничать у нас, в ленинградском Издательстве писателей, был Николай Васильевич Алексеев. Мы уже знали его как автора книжных обложек. Он работал много и разнообразно, издательства не скупались на заказы и ценили его искусство. По отдельным работам было видно, каким вкусом обладает этот человек, и почти каждая обложка говорила, что художник с недовольством собой и нетерпением добивается *своего* графического стиля. Но книжная обложка занимала его только как этап художественного развития. Он ставил себе более высокие и более трудные задачи.

Когда мы узнали, что Алексеев сделал рисунки к «Игроку» Достоевского, мы попросили художника показать нам свою работу. Ни у кого из нас не было ни минуты колебаний: решено было издать «Игрока».

Это была первая иллюстрированная книга нашего издательства. Сейчас, после нескольких лет работы и опыта, можно сказать, что именно эта книга оказалась если не лучшей из всех, то одной из первого небольшого ряда художественно сильных иллюстрированных книг Издательства писателей. Она относится к тем вообще немногочисленным книгам, которые с восхищением заново пересматриваешь от крышки до крышки, едва увидишь одну знакомую иллюстрацию.

Что обнаружилось в рисунках Алексеева к «Игроку»? Очень взволнованное отношение художника к образу, данному писателем, и большая реалистическая сила воплощения этого образа. Вся дальнейшая деятельность Алексеева углубляла эти его качества.

Он стремился работать только над той книгой, которая влекла его к себе своими художественными особенностями, и он страдал, если ему нужно было взяться за иллюстрацию текста, оставлявшего его холодным, безразличным. Он принадлежал к художникам, берущимся за бумагу или за доску не только по заказу издательства, но по влечению к художественной задаче, естественно возникшей на творческом пути.

Наследие Алексеева дает впечатление известной пестроты. Он не успел вполне добиться единства технических приемов. Но другое единство показательно для него и исключительно ценно для нас — это единство стиля последовательного и очень тонкого реалиста. Поиски его в этом направлении изумляют настойчивостью и плодотворностью. Когда посмертная выставка собрала и развернула труд его короткой жизни, старые художники были поражены, с каким темпераментом реалист преодолевал в Алексееве черты иных случайных увлечений. Индивидуальность шла красочно к своему раскрытию и утверждению.

Этот завидный жизненный процесс был жестоко оборван смертью.

Мы, писатели, переживаем гибель Алексеева с такой же мучительной горечью, как и художники. В нем была одна черта, которую не может не ценить наша литература, — к несчастью, слишком далекая от понимания необходимости настоящего сотрудничества писателя с художником: Алексей был живо связан с литературой и, глубоко изучая классические произведения прошлого, не меньше увлечения отдавал писателям-современникам. Не следует расценивать такую связь узкопрактически и видеть в сотрудничестве художника с писателем только пользу для выпускаемой книги. Эта польза, спора нет, велика. Но из общения иллюстратора с автором книги вырастает нечто большее.

Мы все еще не можем разбить цеховую замкнутость различных видов искусства. Любое положение, данное современностью, любой лозунг, любой спор разрешаются

каждым видом искусства «про себя», в крайней ограниченности цеха, в каком-то единоличном хозяйстве — во дворе художников, если дело идет о Владимире Лебедеве или Филонове, в избе архитекторов, если возникает поход против Корбюзье, на завалинке литературы, если громят корявых «почвенников», на какой-нибудь нотной полочке, когда рассуждают о Дмитрие Шостаковиче или Юрии Шапорине. В результате такой обособленности на наших глазах падает среди искусств взаимный интерес. Например, устрашающе ничтожны знания литераторов в области живописи. Между тем литература в прошлом, особенно в девятнадцатом веке, была близка с живописью, и это — одна из традиций, которая заслуживает быть усвоенной нами, причем, конечно, связь этих двух искусств в наше время будет иной по своему содержанию, насколько их характеризует иное качество.

Сближение художников, работающих над книгой, с писателями должно служить не только совершенствованию «малых» форм — гравюры, рисунка, литографии, но и вообще культуре изобразительного искусства. Значение же этого искусства для нас, писателей, для нашей практики и эстетического воспитания, так сказать — глаз художника на службе у литературы, нельзя переоценить.

Алексеев был бы исключительно нужен для такой задачи — с его литературным пристрастием, с его беспокойством и «психологичностью» поисков, с его талантом самокритики.

Алексеев был нашим современником не только потому, что жил в одно время с нами. Он сложился после революции и в значительной мере представлял собою новый тип художника советской действительности. Он был лишен предрассудков богемных кругов о «чистом искусстве», и прикладные формы, «презренное ремесло» он поднимал до высоты искусства.

Бесспорно значительно его участие в промышленной графике. Этот вид работы, наряду с плакатом и рекламой, давно стал обычной практикой европейского художника, который состязается в рисовании торговой этикетки и потому, что это — заработок, и потому, что это — техническая школа. Российский Тит Титыч мог «нанять» художника расписать вывеску. Но художественная графика в промышленности появляется лишь после револю-

ции, открывая новое поле для работы советского искусства. Алексеев не погнушался этой молодой школой, и оставшиеся листки и кусочки бумаги, запечатлевшие настойчивый, умный труд, освещают нам рабочий путь художника-современника.

Мы хотим сохранить о нем память на долгое время. Еще не раз юное поколение советских графиков раскроет папки с гравюрами и рисунками Алексеева. Еще не раз литератор и книжный знаток перелистает издания, оживленные его рукой.

Мы хотим, чтобы новые Алексеевы пришли к нам для общей дружеской работы, и поэтому мы никогда не позабудем ушедшего.

1934

У ИСТОКОВ СКАЗОК

— Пыль, а? — сказал художник, любуясь акварелью. — Правда? Наша пыль на горах, а? Правда?

Он засмеялся негромкими глотками смеха — не выдыхая его, а всасывая сквозь зубы по кусочкам. И я смеялся с ним, дивясь нарисованной им акварели и узнавая пыль — нашу пыль.

Знаем мы ее одинаково, потому что художник Владимир Алексеевич Милашевский и я — земляки. А кто из саратовцев, в разгар заволжских суховеев застигнутый где-нибудь на Большой Горной улице порывом раскаленного ветра, — кто не останавливался посреди дороги, зажмурившись, зажав лицо руками и выжидая, когда промчится смерчем устрашающий порыв ветра и даст передохнуть? Казалось, откуда еще взяться пыли, когда продута всякая щелка и любая скважинка меж булыжников мостовой? А ветер набирает и набирает пылицу подолами, шлейфами, волочит ее из подворотен по тротуарам, закручивает в колесо и винтит, винтит колесо на дороге, пока не скатает его в столб, а столб не воздвигнется над улицей, не покатится над крышами и не грянет с небес непроглядным ливнем тьмы. Держись тогда и — ни с места! Жди, когда во тьме протянутся рукава просветов и приотворят белесо-голубую высь нещадного июля,

Мы разглядываем, узнаем все это, как вместе пережитое, и смеемся от восторга узнавания, может быть, особенно потому, что за знакомой картиной видим свое детство.

Но нет, не в одном только узнавании давно известного — секрет чувства, вызываемого этой акварелью. Есть у художника более внушительная сила, чем прямая достоверность изображения. Достоверен объектив фотоаппарата. Сила художника в том, что он заставляет нас видеть мир его глазами.

Мы видим робкий свет, мерцающий по краям рукавов, на которые разрывается вал пыли. Песчаная буря вот-вот пронесется. Чуть виднеются оконца домишек — саратовских «флигерей» — с розовой и голубой резьбой карнизцев, наличников. Прозелень одного-двух тополей — наших волжских осокорей — как будто серебрится. И эти несмелые красочные пятна обещают перебороть самодовлеющую серую массу пыли, создавая, однако, вместе с нею странный колорит: пыль, оказывается, может быть живописна!

Искусству достичь такого эффекта мы и радуемся, смеясь.

У Милашевского в его пейзажах есть эта особая угадка целого наряду с охотничьим отыскиванием деталей.

Вот синее стекло Волги, расколотой надвое поперечной избела-солнечной дорогой. По длине рисунка протянулись палевые пески. На переднем плане — густо-черная баржа. Идет выгрузка дров, и вдоль берега — нескончаемые штабеля березового швырка. Белое и черное — основа вещи. Но она чудится ярко-красочной (уж не из одной ли синевы с песчано-желтой полоской?). Цельный, богатый мир не отпускает от себя нашего взгляда. И незаметно увлекаешься подробностями баржевого хозяйства на борту — и до чего же завидно выложенными поленницами на дровяном складе.

В приемах мастера нет ни доли претензии, они далеки от многозначительности. Он просто поглощен своей задачей. А задача и есть *простота* — изначальное основание искусства.

Обе эти небольшие акварели Милашевского относятся к самым ранним его работам, к волжскому периоду, когда и где проявилась его тяга к художеству.

Я узнал Владимира Алексеевича позже — в начале двадцатых годов, в Петрограде. То время связано у него с пристальным интересом к портрету. На Псковщине, куда он выезжал, сделана им галерея выразительнейших голов крестьян. Тут мужики, словно бы уже поработавшие на извозе в кучерах: золотогривый хмурый удалец и другой — в пламени малиновых румянцев, темнобородый, благообразно-страшный. Тут деревенская знахарка (а может, и ворожея-колдунья?) — болезненно-бледная, с пронизательным и фанатичным взглядом остановившихся лазурных глаз. Тут старикан, высунувший бороденку из ворота векового армяка; он, пожалуй, смирен, но себе на уме — такие-то и говорят с хитринкой: «Мы скопские!» И тут же молодуха — не знаешь, что аляповатей: цветастый ли платок или цветистые ленты. Жизнелюбие ее весело спорит с головой постницы в темном, строго заколотом платке.

Псковская галерея портретов великолепна разнообразием человеческих характеров.

И вот рисунки Милашевского к русским сказкам, исполненные в недавние годы — и до нынешних дней знаменитый «Конек-Горбунок» Ершова, народный сказ «Поди туда, не знаю куда...», полновесно переданный Алексеем Н. Толстым.

На многоцветных страницах нет ничего схожего с рисунками ранней поры. Да так и должно быть: разные задачи, разные и ценители — ведь сказку ждут дети, и прежде, чем читать, они будут книжку разглядывать, любопытствовать — про что в ней такое, любоваться, а больше поражаться картинками. Уж тут художнику не до скупых красок, и чем больше подробностей в нарисованном, тем лучше.

Все разнообразие художественных качеств, которым Милашевский давал волю расти с молодых лет, пышно объединилось в сказке. Заход, когда-то сделанный им в изучении природы — Волга и Псковское озеро, и множество подобных странствий по другим краям создали фантастическую раму, где Русь былая сливается с небывальщиной. Всмотрись в какого-нибудь придуманного стрелца Андрея толстовской сказочки, и на тебя из золотоголового обличья глянет невыдуманный псковский удалец. И разве не скажешь того же о русском пейзаже художника? Люди и природа Руси — истоки сказки, Без

были нет сказки. Воображение, мечта корнями своими уходят в быль.

Владимир Милашевский потому и дарит нам чудесную русскую сказку, что жил и живет русской жизнью. И если он смеется иногда своему особенно хорошему рисунку, то тем отраднее и веселее посмеяться нам вместе с ним. Талант его жизнелюбив!

1966

ПИСЬМО ФАВОРСКОМУ

Уважаемый Владимир Андреевич, позвольте Вас глубоко отблагодарить за единственный по красоте подарок, которым Вы почтили и обрадовали меня нынешним летом, — за гравюры Ваши к «Слову о полку Игореве».

Я давно хотел и обязан был написать Вам, но не смел писать Вам наспех, а найти время на письмо, достойное Вашего удивительного труда, мне никак не удавалось. Да и невозможно в письме по-настоящему передать ни мысли, ни чувство, вызываемые гравюрами. Я к ним много раз возвращался, и хвастаюсь ими перед друзьями, и смотрю снова, и не могу назвать общение с ними иначе как *переживанием*, которое дается только подлинным искусством.

Самое главное — в том, что Вы замечательно *прочитали* «Слово», как немногие историки и редкий поэт и переводчик прочитывали его до сих пор. Благодаря чуткому вживанию в текст «Слова» Вам удалось создать разительный синтез поэтической легенды с историческим документом.

Люди, живущие в Ваших гравюрах, полны человеческих страстей и в лучшем смысле психологичны, то есть наполнены внутренним движением. Эта сказочная жизнь наших праотцев понятна, близка, трогательна нам, как будто она произошла на нашей памяти и вполне реальна. Вместе с тем реализм рассказа о трагедии Игоря воспри-

нимается как нетленная сказка, исполненная песенной прелести и возвышенная, как самый драгоценный памятник о великих делах истории.

Такая задача, как воплощение истории, *эпохи*, есть решенный вопрос на этих досках, и хвалить Вас за это, в сущности, так же излишне, как хвалить за то, что Вы в совершенстве овладели резцом художника. Эпоха ожила здесь перед нами в высшем смысле.

В этой Вашей работе запело, заговорило все виртуозное мастерство, которое Вы приобрели за свою жизнь в поисках совершенной формы. Однако здесь ни одно из примененных Вами технических средств не применено как таковое, ради самого себя, но всякое и все вместе служат сосредоточенному углублению темы, рассказу о содержании событий.

Работа показывает необычайную широту поэтических возможностей реализма, рама которого не сковывает фантазию, а легко и естественно расширяется по мере полета воображения ввысь и вдаль.

Древнейшее искусство резчика, гравера, «графика» не только, как видно, не отжило, не осталось позади нас, не сделалось музейным, но настужь открыло себе дверь в настоящее и будущее именно этой Вашей фантастической работой художника-реалиста. О ней нельзя сказать — что в ней лучше, — в ней все одинаково хорошо, все прекрасно — и большие доски, и маленькие украшения.

Самое же превосходное в ней то, что это — русское произведение, по духу своему сливающееся с поэмой, которой посвящено.

Лично меня, да и тех, кому я показывал листы Вашего «Слова», поразили три главнейших достоинства Вашей техники.

Во-первых, решение пространства в большом количестве планов, которые даны разной силой света, достигаемой виртуозным разнообразием штриха.

Во-вторых, передача воздуха, создающего целостность картины, или то, что в живописи называют колоритом. Это достигается тем, что контуры отдельных фигур, предметов, аксессуара нигде излишне не прорезаны, но как бы входят в состав *целого*, сохраняя в то же время необходимую отчетливость, без неуловимого затуманивания их, что, скажем, обычно у импрессионистов.

В-третьих, пейзаж нигде не самоцелен, а так же передает драматизм произведения, как это делают сцены с людьми. Плач Ярославны пропет на гравюре природой, перед ней простирающейся. Думы Игоря на берегу реки вскрыты нам тоже природой.

И — чтобы сказать о воссозданной Вами природе древней земли нашей — давно уже я не помню, чтоб и в живописи нашей появлялось подобное чувство ландшафта, чувство Руси, как оно вдруг зазвучало с Ваших досок!

Я не могу перечислить всех других достоинств Вашей работы. Это — дело большого критика. Одно могу сказать: такие создания появляются не каждый год — это дело жизни.

Сейчас русский и всякий другой национальный советский читатель будет ждать выхода «Слова о полку Игореве», которое призвано к новой жизни Вашими гравюрами. Если книга будет хорошо выполнена, если доски будут, при посредстве гальвано, хорошо воспроизведены в оттисках, то выход «Слова» станет событием для всех, кто не слеп от рождения и не предвзят как ценитель искусства.

Желаю Вам, дорогой Владимир Андреевич, чтобы книга была достойна Вашего труда. Труд же этот исполнен Вами навечно — в том нет у меня никакого сомнения!

Еще раз благодарю Вас и поздравляю с большим успехом. Желаю Вам доброго здоровья и всего наилучшего.

РИСУНКИ КУЗЬМИНА К «ЛЕВШЕ»

Есть книги, которых нельзя не перечитать заново, как только возьмешь их в руки. К счастью русского читателя, таких книг в литературе прошедшего века, прославившего ее на весь мир, у нас много. К ним принадлежит и знаменитый «Левша» Николая Лескова — «Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе».

Лесков — писатель замедленной временем судьбы. Его жизнь представляет собой непрестанную битву за право художника на свой голос, на открытый, отысканный в народе язык, положенный затем в основу того своеобразного литературного стиля, который становится знаменем писателя. Лесков был настоящим ратоборцем за свой стиль, внутренне нераздельный, слитый во всех частностях с глубоким содержанием творчества.

Читателя Лесков завоевал не сразу, но гораздо раньше, чем пришло признание литературной общественностью таланта и заслуг писателя перед историей литературы. Лесков умер с чувством недостачи такого признания, с чувством горечи и — однако — убежденный, что сделал для русской культуры то, к чему был призван, и что время оценит его труд по достоинству. В этом он не ошибся.

О внутренних противоречиях творчества Лескова у нас писалось немало, но уже очевидно, что литературоведение наше все ярче выделяет из наследия писателя

драгоценное искусство поэтических его созданий — «Тупейного художника», «Очарованного странника», «Мелочей архиерейской жизни», «Левши».

Исследователям лесковской прозы в этом направлении предстоит еще благодарная работа, потому что богатство и сложность лесковского стиля — виртуозность его ритмики, словесный орнамент, подлинная народность речи, наряду с игрой и новаторскими изысками языка, дьявольская музыкальность слова, композиция, идущая от «житий», сказов и хроник, — все это неисчерпаемо по разнообразию и дает удивительный материал, чтобы говорить о «поэтике» оригинальнейшего художника слова.

Лескова любил Лев Толстой, им восторгался Горький. Это два различных подхода к одному явлению искусства. Но это явление настолько многогранно, что, рассмотренное в разных ракурсах, оно никогда не покажется бедным, а будет щедро питать и мысль и чувства.

Сейчас Лесков выходит все более заметно на мировую трибуну перед читательской массой — его переводят в Европе, им начинают зачитываться на других континентах. Мне кажется, после славы Чехова, облетевшей все страны мира, следующий русский классик XIX века, которого ожидает едва ли не повсеместное посмертное признание, будет Лесков, конечно, с поправкой на чрезвычайную трудность передачи его изощренного стиля на другие языки. Я как-то беседовал с одним чешским литературоведом, который только что «открыл» для себя Лескова, — он был счастлив своим открытием и дивился неисчерпаемой ценности «запасов» нашей классической литературы.

В недавно вышедшей превосходной монографии «Жизнь Николая Лескова», написанной его сыном Андреем Лесковым (труд в высокой степени примечательный как обширностью неизвестных материалов, так и литературными достоинствами), автор обращает внимание на одно житейское пристрастие Лескова: он имел склонность к собирательству и то покупал древние иконы, то коллекционировал часы, камни или другие предметы. «Ценно в этой «слабости увлекаться», — пишет биограф, — было не то, сколько было собрано тех или других предметов, а то, что каждое временное увлечение давало литературные плоды».

Интересу Лескова к оружейничеству и собиранию русского оружия наша литература и обязана чудесным сказом о тульском левше, подковавшем английскую блоху. Сейчас в Гослитиздате вышло новое художественное издание «Левши».

Книгу эту не раз иллюстрировали наши художники, и среди графических воплощений лесковских героев, столь исключительных, метко выхваченных из народных былинок, красочных и глубоких, есть очень удачные, смелые, иногда потешные, часто злые и острые.

Но я нахожу, что в этом последнем издании сказа мы получили выдающиеся по мастерству, я сказал бы — конгениальные лесковским образам рисунки в красках художника Н. В. Кузьмина, посвятившего своей большой задаче много лет вдумчивого труда.

Я провел отрадный час в рассматривании талантливых иллюстраций и не могу выразить своего впечатления от них лучше, чем они вдруг высказались в письме к художнику, когда он заставил меня перечитать «Левшу» с его рисунками.

Дорогой Николай Васильевич,

сердечное спасибо за подношение, очень меня порадовавшее Вашей работой, которую трудно похвалить так, как она этого заслуживает!

Я с наслаждением рассматриваю рисунки и дивлюсь тому, как Вы точно ухватили и передали самый дух лесковского шедевра — это сочетание насмешливого с грустным, явного со скрытым, эту пропасть между действительностью и сказкой, а в то же время их слитное единство.

Вся эта утонченная игра Лескова, который словом одним и изворотом слова дает почувствовать свою любовь к «величайшему гению» с утраченным для потомства именем, и горькую свою злобу на несчастье русской народной судьбы, и язвительность по адресу всего «высокопоставленного» или цивилизованного, — вся эта игра словом подхвачена и пересказана Вашим пером рисовальщика, красками художника.

Замечателен Платов! И главное — характер его удивительно полон движения, и он весь живет: и там, где смеется, и где плачет, сердится, злится, спит и действует, и доживает век, получив «полную пуплекцию». И как он

позумительно ест глазами императора, сохраняя дистанцию, и трепещет, и мужественно рассуждая!

Оба брата, императоры Александр и Николай, от лично разгаданы, — очень разные, а вроде бы и схожи. Но Николай разработан едва ли меньше Платова: он выражает всю свою эпоху, «объемлет» ее собою, как сосуд. Хохот его прямо слышен, и счастлив тот, кому не приходилось ему подхохатывать.

Туляки Ваши трогательны. Хорошо, что Вы дали простой, не карикатурный, а добрый и проникновенный образ Левши. Это — портрет народного типа, каким его мыслил Лесков: русский человек вдумчивой мысли, нежной души и, конечно, мечтатель. Чудесно он сидит на сундучке с думой: «Где наша Россия?» И весь его путь в Ваших картинах о нем — такой близкий русскому глазу путь наших горемык-гениев.

Словом, на мой глаз читателя и созерцателя книги произведение художника слилось здесь с образами великого писателя, и труду Вашему предстоит жить столь же долго, сколько проживет бессмертный для нашей литературы «Левша».

Поздравляю Вас, Николай Васильевич, с этим большим завоеванием славы, и будьте здоровы на много лет.

Мне хочется закончить эти заметки ложкой дегтя в бочку меда. Книга поистине хороша во всем, что касается красок, клише, печати, бумаги. Но допущена печальная небрежность издательством, не уделившим терпения подысканию материалов для «одежды» книги: сочетание желтого переплета с оливково-зеленой суперобложкой отталкивает глаз — оно противно своей несвязностью. Я понимаю, что «под рукой» не было лучших цветов ледерина (неизбежного ледерина!) и обложечной бумаги. Но книга делалась долго. Надо было обдумать, где достать и как получить добротное по краскам сырье, чтобы прекрасное создание автора, художника, печатника не обувать в мещанскую обувь и не сдвигать в рыночный сарафан. Печально говорить это, но не сказать нельзя.

КАРИКАТУРЫ РАДЛОВА

Много лет говорится о кризисе станковой живописи, об упадке культуры письма и о скрытых, едва ли не таинственных поисках новой живописной формы. При этом всякий раз, как будто в укор и назидание живописцам, указывается на успехи в области рисунка. Вскользь, мимоходом перечисляются имена художников-рисовальщиков, граверов, литографов. В сущности, такими упоминаниями имен и ограничивалось поощрение графического искусства последних лет. Художественная критика до сих пор не отважилась нарушить традиции и предпочитает оплакивать «большую форму» — живопись, чем заняться явно опередившей ее «малой» — графикой.

Но если взять только одну область рисунка — карикатуру, то и по ней можно судить, как разнообразны индивидуальности современных рисовальщиков и насколько утончились и созрели применяемые сегодня графические приемы. Это становится особенно наглядным, если сравнить наши сатирические журналы с изданиями другой эпохи расцвета карикатуры — 1905—1906 годов. Средства, которыми создавалась в то время карикатура, значительно сближали ее с живописью. Даже из карикатуристов позднейшего периода («Сатирикона») для нашего времени лишь немногие сохранили свое значение как графики.

Послереволюционная карикатура, составляющая часть накопленных за последние семь-восемь лет богатств графического искусства, уже теперь может дать художественному критику прекрасный материал для специального исследования. Нет сомнения, что такое исследование будет сделано и критик уделит в нем особое место Н. Радлову — художнику высокой графической культуры и своеобразного дарования.

Здесь уместно сказать не о замечательных формальных особенностях рисунка Н. Радлова, но о тех чертах творчества художника, благодаря которым не искусственный в графических приемах глаз отличает карикатуру Радлова от десятка карикатур других рисовальщиков.

Первым таким «радловским» признаком карикатуры является ее тема. Тема Радлова — современный нам быт. Он настолько заполняет собою содержание радловского рисунка, что находит себе отражение в самых неожиданных и невероятных сюжетах. Сюжет карикатуры может быть взят из каменного века, или из эпохи крестовых походов, или из Эллады, Египта, Рима — наш быт следует за художником по пятам, и внезапное движение пера вдруг напоминает об основной, *современной* нам теме рисунка.

Одна из сторон комизма карикатуры Радлова и заключается в столкновении несовместимых ни временно, ни логически жизненных условий.

Для революционных лет и — во многом — для послереволюционных характерно приспособление вещей к условиям быта: водосточный желоб идет на печную трубу, ванная комната становится кабинетом ученого. Радлов обращает внимание на эту игру вещей, и для карикатуриста она делается новым источником комизма. Целая серия рисунков посвящается доморощенному изобретательству, и тут с огромной силой выражается другой признак индивидуальности художника — разработка детали.

Радлов показывает деталь той стороной, которая помогает усвоить отношение художника к теме рисунка. Как это достигается?

Чтобы понять сущность какого-нибудь художественного явления, мало сказать о его тематическом содержа-

нии, о материале, которым пользуется художник, о сюжете произведения. Художник становится понятен только тогда, когда мы уясним себе его отношение к теме, истолкование темы.

В теме современного быта еще не заключается ничего примечательного. Но, освещенная особым истолкованием художника, она запечатлевается нами, как явление характерное, с чертами, свойственными ему одному. О радловской карикатуре можно говорить как о явлении характерном именно потому, что она освещена особым отношением художника к теме.

Это отношение — ирония. И вот — любопытно: задача, поставленная карикатуристом, разрешается не только карикатурой в целом, но особенно второстепенными подробностями карикатуры. Деталь как бы продолжает тему, помогает раскрывать отношение к ней художника.

Радлов останавливается на противоречиях современного быта, на великой беде нашего времени — отсталости технических средств — и на огромном нашем достоянии — высоких целях, поставленных эпохой. Автодор и деревня времен царя Гороха. Межпланетное сообщение и Растеряева улица. Научная организация труда и Пошехонье.

На иронии строится тематический замысел, и та же ирония пронизывает мельчайшую подробность рисунка. Ироническая трактовка разъедает деталь, как кислота разъедает в прах мрамор. В аэроплане от пропеллера остается, в сущности, одно — движение, от мотора — дым. Пропеллер заменен спицами колеса, с которого сорван обод, а вместо мотора поставлен самовар. Последовательно карикатурист подменяет кабину аэроплана телегой, руль — лопатой. В этой расчлененной подмене частей машины отживающим свой век первобытным скарбом, подмене, доведенной до абсурда, художник раскрывает превосходное знание вещей, их внутреннего комизма. Деталь рисунка, перекликаясь с темой, отчетливо выражает основную черту творчества Радлова — иронию.

Общественный смысл радловской карикатуры определяется направлением этой иронии, мишенью, по которой она бьет. Мишень не так мала: бытовая тема в эпоху революции не скоро будет исчерпана, и для такого

наблюдательного, тонкого художника, как Радлов, жизнь не устанет заготавливать материал.

Хотелось бы, чтобы техническое мастерство художника нашло себе особую оценку критики. Эти же строки имеют целью сказать только о том, что рядовому зрителю представляется главным, — об индивидуальных особенностях содержания рисунков Радлова.

1930

ПРЕГРАДА ВОЙНЕ

С тех пор, как я впервые посетил Дрезденскую картинную галерею, прошло больше сорока лет.

Я шел в прекрасный и причудливый дворец Цвингер с особым чувством. Слава мировой коллекции живописи, собранной в Цвингере, хорошо была известна русским — о ней немало рассказывалось в нашей литературе, а знаменитой «Сикстинской мадонне» Рафаэля русские классики посвятили вдохновенные страницы.

Надо заметить, что нашумевшее в те годы похищение «Джиоконды» Леонардо да Винчи из парижского Лувра побудило европейские галереи установить строгую охрану прославленных шедевров. Моя первая встреча с мадонной Рафаэля состоялась поэтому в несколько странной обстановке.

Я проходил залами Цвингера с нарастающим изумлением, так хорошо знакомым человеку, явившемуся осматривать сокровища, о которых говорит весь мир. Идешь из комнаты в комнату, как от чуда к чуду, и не хочется отрываться от одной картины, и тянет увидеть другую, и боишься пропустить нечто особенно драгоценное, и знаешь и сожалеешь, что ведь невозможно увидеть все сразу.

Есть произведения художников, оказавшие влияние на развитие искусства. И есть такие, которые становятся вехами во всеобщей истории культуры. В Дрезденской

галерее, почти в каждом зале, встречались имена живописцев, включенные в историю культуры и в жизнь своих народов, в историю и в жизнь общечеловеческую. Я смотрел Тициана, Корреджо, Боттичелли, переходил от них к Рембрандту, Рубенсу, от них к Веласкесу, потом к немцам, французам. Но все время, пока я шел из зала в зал, покоряясь новым и всегда радующим меня открытиям в искусстве света и цвета, я чувствовал, что главное — впереди, что меня ожидает Рафаэль, и — где же, где эта жемчужина, эта слава Дрездена?

И вот я в небольшой, показавшейся мне даже маленькой и затененной комнате. Вдоль стены, налево от входа, на длинной бархатной скамье сидят три-четыре посетителя галереи, неподвижно глядя перед собой. Я поворачиваюсь вправо. Тяжкий крученный шнур огораживает пространство шагов на десять от стены. За этим ограждением к самой стене ведет приступок, затаенный ковром и напоминающий церковный амвон. Над амвоном висит огромная золотая рама, — нет, лучше сказать — величественный резной иконостас, обнимающий собой картину за стеклом. Это и есть «Сикстинская мадонна».

Я немного обошел шнур, чтобы найти удобную точку поближе, откуда лучше можно было бы рассматривать картину. В этот момент со мной рядом внезапно и неслышно, как на экране немого кино, возник человек. Он поглядел на меня сурово, я на него — с недоумением и даже испугом. На нем была форменная одежда служителя музея, и на бедре его свешивался с пояса объемистый револьвер в коричневой кобуре. Человек повел головой на скамью и произнес шепотом, как в церкви: «Садитесь».

Разумеется, я сел. И, разумеется, я смотрел на мадонну, смотрел долго. Но мысли мои раздвоились. Я был занят не только тем, что вдумывался во все оттенки своего восприятия необыкновенного образа, созданного славным италянцем. Человек с револьвером в этой беззвучной комнате, подобной капелле, напоминал мне о том, что происходит в мире за пределами этих стен и что я на миг как будто позабыл, погружаясь в очарование молчаливой мудрости искусства.

Вооруженный человек, приставленный к Рафаэлю, означал собою только то, что музейные шедевры оберега-

ются от покушений преступников, авантюристов и безумцев. Но оружие на поясе человека сказало мне гораздо больше, чем этот странный факт из истории музеев: далеко-далеко за стенами Цвингера, охватывая палящим кольцом всю Европу, на западе и востоке бушевала война.

Да, это было начало августа 1914 года, когда я впервые увидел богатства Дрезденской галереи.

Два символа явились тогда передо мною, выражающие трагический контраст между миром и войной: искусство и оружие. Я посещал потом Цвингер много раз. И всякий раз глубже и глубже видел в искусстве свидетельство интеллектуальной и душевной благородной силы человека, которая объединяет людей в человечество и — мне думалось — когда-нибудь станет одной из преград войне.

Уже спустя десятилетия, в 1950 году, я снова приехал в Дрезден. Цвингера не было. Не было и прежнего Дрездена. Старый город с его воздушными памятниками барокко, с его дворцами и церквями, с его великолепной главной Пражской улицей лежал в руинах.

Вместе с поэтом Александром Твардовским я разыскал знакомую мне по давним временам саксонскую рабочую семью. Здесь мы от очевидцев, переживших страшную февральскую ночь 1945 года в Дрездене, услышали рассказ о конце старой столицы Саксонии.

Американские тяжелые бомбардировщики налетали на город равномерными волнами, сбрасывая огромные массы смертоносного груза. В кратчайшее время, в полной ночной темноте, город с полумиллионным населением был почти полностью разрушен. Сотни тысяч людей были погребены под развалинами.

Война подходила к концу, американская авиация не встретила сопротивления. Но стратегия американцев руководилась дальним расчетом: осуществлялся план — задержать наступление советских армий с востока и для этого уничтожить все восемь дрезденских мостов. План этот не удался — советские войска продолжали громить гитлеровские дивизии и победоносно продвигаться; часть мостов через Эльбу уцелела, но Дрезден, по вине американцев, постигла жестокая судьба.

Восстановление города взяла на себя уже Германская Демократическая Республика. С успехом и быстро началось строительство зданий, воскрешение промышлен-

ности. Поднялся из руин к новой жизни, повторяя орнаментами камня прежнюю свою прелесть, Цвингер.

Достоинство заполнить этот дворец могло бы только его знаменитое собрание живописи мировых мастеров. К счастью, это так и будет.

Наспех вывезенные немцами художественные ценности Цвингера были спрятаны ими в пещерах гор так называемой Саксонской Швейцарии, недалеко от Дрездена. Советские воины во время своего наступления обнаружили в горах ящики с картинами и сумели уберечь их от нечаянностей войны.

Советское правительство сохранило дрезденские богатства в неприкосновенной целости, наши искусствоведы и музейные работники сделали все, чтобы создать для великих памятников человеческого гения необходимый режим.

Сейчас наше правительство приняло решение о передаче спасенных картин Германской Демократической Республике.

Собрание живописи, передаваемое нами ГДР, насчитывает около 750 картин. Среди них — все наиболее выдающиеся, знаменитые работы художников эпохи Возрождения во главе с «Сикстинской мадонной» Рафаэля, с Тицианом, Веронезе, Джорджоне (известная «Спящая Венера», которая некогда висела в смежной комнате с мадонной Рафаэля, в несколько неожиданном с нею соседстве), Корреджо. Отправляются вновь на свою родину великие мастера немецкого Возрождения, начиная с Альбрехта Дюрера, — Кранах-старший, Гольбейн и другие. Сотни испанцев, фламандцев, голландцы (до десяти полотен одного Рембрандта), французы с Пуссеном и Ватто и множество художников других наций — все это снова заживет полной силой для народов, для новых молодых поколений, традиционно привыкших почитать Дрезденскую галерею как центр величайших образцов искусства живописи.

Искусство, объединяющее собой людей в человечество, искусство, поучающее людей взаимопониманию, воспитывающее нашу веру в человека, — это искусство да послужит преградой войне!

КОММЕНТАРИИ

ПИСАТЕЛЬ. ИСКУССТВО. ВРЕМЯ

Замысел книги возник в начале 50-х годов. По словам Федина, она должна была «быть ближе всего, по своему типу, к мемуарам, к исповеди, к биографии» (первоначально, в планах для себя, эта будущая книга называлась «Писатель за столом»).

К концу 1956 года работа была в основном завершена, и осенью 1957 года книга вышла в свет («Советский писатель», М.).

Готовя «Писатель. Искусство. Время» для настоящего тома, Федин пополнил книгу за счет новых и давно не перепечатававшихся статей и выступлений. Впервые включены: «Свет шевченковского слова», «Всеволод», «Ольга Форш», «Слово о Шолохове», «Федор Гладков», «Аркадий Гайдар», «Николай Погодин», «Анри Барбюс», «Халлдору Лакснессу», «Слово об Ивашкевиче», «О своей работе», «Переводчик — художник», «Судьба романа», «К соратникам по литературе», «Распахнутые окна», «Николай Алексеев», «У истоков сказок»; новый материал введен в статьи: «Ромен Роллан», «Памяти Алексея Толстого», «Соколов-Микитов», «Записная тетрадь», «Письмо аспиранту», «Разговоры с самим собой и письма».

ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ

I

О Пушкине. — Статья впервые (в более полном виде) опубликована в журнале «Звезда», 1937, № 1. Вступительная часть под названием «Стихотворение в прозе» — в «Московском большевике».

5 июня 1949 года. В настоящем виде впервые — в шестом томе Сочинений в шести томах (Гослитиздат, М. 1954).

Пушкину посвящен и ряд других выступлений писателя, — в частности, речь, произнесенная от имени Пушкинского общества на торжественном собрании в музее «Последняя квартира Пушкина» 10 февраля 1937 года — «Героический образ» (опубликована в виде послесловия к книге: *И. О. К с е н о в*, Жизнь А. С. Пушкина, «Пушкинское общество», Л. 1937).

Гоголь. — Впервые под названием «Чудесный гений» — в «Правде», 4 марта 1952 года, в связи со 100-летием со дня смерти писателя.

У могилы Чернышевского. — Впервые под названием «Речь писателя-орденоносца тов. К. А. Федина» — в саратовской газете «Коммунист», 1 ноября 1939 года. Речь была произнесена при открытии памятника на могиле Н. Г. Чернышевского в Саратове в связи с 50-летием со дня смерти писателя.

Свет шевченковского слова. — Вступительное слово на объединенном пленуме Правления Союза писателей СССР и Союза писателей Украины, посвященном 150-летию со дня рождения Т. Г. Шевченко. Впервые под названием «Служить народу, как завещал кобзарь» — в «Известиях» (вечерний выпуск), 27 мая 1964 года.

Искусство Льва Толстого. — Отрывок — в «Правде», 9 сентября 1953 года, к 125-й годовщине со дня рождения Л. Н. Толстого. Полностью впервые — в шестом томе Сочинений в шести томах.

Чехов. — Вторая часть статьи впервые под названием «Доброе и ясное имя» — в «Правде», 15 июля 1954 года, в связи с 50-летием со дня смерти писателя; третья часть под названием «Он мечтал о светлом будущем родины» — в «Правде», 31 января 1960 года и под названием «Талант, отданный народу» — в «Известиях», 31 января 1960 года, в связи со 100-летием со дня рождения писателя. Полностью под названием «Чехов» впервые — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1961.

Александр Блок. — Первая часть под названием «Александр Блок» — в журнале «Книга и революция», 1921, № 1; вторая — под названием «Об Александре Блоке» — в журнале «Дружба народов», 1955, № 12, к 75-летию со дня рождения поэта. В настоящем виде — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1961.

Иоганн Вольфганг Гете. — Впервые под названием «Великий немецкий писатель» — в газете «Культура и жизнь», 21 августа 1949 года, к 200-летию со дня рождения.

Фридрих Шиллер. — Впервые под названием «Слово о Шиллере» — в «Литературной газете», 12 ноября 1959 года, к 200-летию со дня рождения писателя.

Томас Манн. — Впервые под названием «Томас Манн (К 80-летию со дня рождения)» — в журнале «Иностранная литература», 1955, № 1.

Бальзак. — Впервые в шестом томе Сочинений в шести томах. В основу положены два выступления Федина — на заседании, посвященном 150-летию со дня рождения (1949 г.), и на заседании, посвященном 100-летию со дня смерти (1950 г.) писателя.

Виктор Гюго. — Впервые в «Литературной газете», 26 февраля 1952 года.

Анатоль Франс. — Впервые в шестом томе Сочинений в шести томах.

Ромен Роллан. — Первая часть под названием «Заметки о Ромене Роллане» — в книге «Год девятнадцатый. Альманах 9-й», Гослитиздат, М. 1936 («Заметкам» предшествовали варианты: «У Роллана» — «Известия», 13 июля 1932 года, и «У Ромена Роллана» — «Красная газета» (вечерний выпуск), 13 июля 1932 года); вторая часть под названием «Око Европы» — в «Известиях», 1 февраля 1945 года; третья часть под названием «Дорогая встреча» — в «Литературной газете», 1 февраля 1966 года. Две первые части в виде отдельных статей включались в шестой том Сочинений в шести томах, часть третья с некоторыми изменениями — в книгу «Горький среди нас».

СОВРЕМЕННОКИ

К читателю. — Впервые в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957,

I

«Хождение по мукам». — Впервые в «Литературе и искусстве», 27 марта 1943 года.

Памяти Алексея Толстого. — Первая часть, отклик на смерть А. Толстого, «Он будет жить» — в «Литературной газете»,

3 марта 1945 года; вторая — под названием «Памяти А. Н. Толстого» — в «Литературной газете», 8 марта 1947 года; третья — под названием «Памяти друга (К 75-летию со дня рождения А. Н. Толстого)» — в журнале «Дружба народов», 1958, № 2. «Памяти А. Н. Толстого» и «Памяти друга» впервые вместе под названием «Памяти Алексея Толстого» — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1961.

Александр Фадеев. — Первая часть под названием «Дух молодости» — в «Литературной газете», 25 декабря 1951 года; вторая — речь на похоронах А. А. Фадеева — в сокращенном виде в «Литературной газете», 17 мая 1956 года. Полностью под названием «Александр Фадеев» — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

Николай Тихонов. — Выступление Федина в связи с вручением Н. С. Тихонову Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Впервые под названием «Поэзия человека» — в «Литературной газете», 17 мая 1958 года.

Илья Эренбург. — Впервые под названием «Илья Эренбург. Заметки о творческом пути» — в «Литературной газете», 13 февраля 1951 года, в связи с 60-летием со дня рождения писателя.

Вячеслав Шишков. — Первая часть под названием «Прощание» — в «Литературной газете», 10 марта 1945 года; вторая, представляющая выступление на вечере, посвященном 80-летию со дня рождения В. Я. Шишкова (1953 г.), — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1961.

Михаил Зощенко. — Статья написана в 1943 году для книги «Горький среди нас». Впервые — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

Юрий Тынянов. — Впервые в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

Всеволод. — Впервые — в «Литературной газете», 17 августа 1963 года в связи со смертью Вс. Вишневского.

Ольга Форш. — Под названием «Большой мастер и учитель. К 90-летию со дня рождения О. Форш» — в «Литературной газете», 30 мая 1965 года.

Слово о Шолохове. — Приветствие в связи с 60-летием писателя. Напечатано в «Литературной газете», 27 мая 1965 года.

Федор Гладков. — В основу статьи положено выступление 26 июня 1963 года на вечере, посвященном 80-летию со дня рождения Ф. В. Гладкова. Под названием «Славный по-своему...» вошло в книгу «Ф. Гладков. Воспоминания современников. Сборник» («Советский писатель», М. 1965).

Борис Житков. — Первая часть под названием «О Борисе Житкове» — в журнале «Детская литература», 1938, № 18—19; вторая — под названием «Большая книга» — там же, 1939, № 9. Полностью под названием «Борис Житков» — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

Аркадий Гайдар. — Под названием «Четыре «однако» впервые — в «Пионерской правде», 27 октября 1961 года.

«Слово правды» Михаила Пришвина. — Впервые в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

Соколов-Микитов. — Первая часть под названием «Художник слова» впервые в сборнике «Родной край», кн. 8, Калининское кн. изд-во, 1956; вторая часть — в связи с 80-летием И. С. Соколова-Микитова — в «Литературной газете», 31 мая 1972 года.

Новиков-Прибой. — Впервые под названием «Из речи Конст. Федина» — в «Литературе и искусстве», 6 мая 1944 года.

Николай Погодин. — Впервые под названием «О Николае Погодине» — в «Литературной газете», 29 сентября 1962 года.

Александр Афиногенов. — Впервые в книге: А. Н. Афиногенов, Статьи, дневники, письма. Воспоминания («Искусство», М. 1957).

Михаил Козаков и его «Крушение империи». — Впервые под названием «Михаил Козаков» — в виде предисловия к книге: М. Козаков, Крушение империи, Гослитиздат, М. 1956.

Фроман. — Впервые под названием «Михаил Александрович Фроман» — в журнале «Ленинград», 1941, № 5.

II

Драма Стефана Цвейга. — Впервые в «Литературе и искусстве», 18 апреля 1942 года.

Леонгард Франк. — Впервые под названием «Западная трагедия» — в «Известиях», 1 мая 1934 года. В 1954 году под названием «Судьба одиночки» — в шестом томе Сочинений в шести томах. В 1957 году в более полном виде — в книге «Писатель. Искусство. Время».

Иоганнес Бехер. — Первая часть — речь, произнесенная 4 февраля 1953 года при вручении Бехеру в Кремле Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами». Под названием «Борец за счастье Германии» — в журнале «Огонек», 1953, № 7. Вторая часть на русском языке впервые — в «Литератур-

ной газете», 10 сентября 1960 года. Третья часть, написанная также после смерти Бехера, на русском языке впервые — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1961.

Берт оль т Б р е х т. — Часть первая — речь при вручении Б. Брехту 25 мая 1955 года Международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами»; отрывок — в «Правде», 26 мая 1955 года. Вторая часть, под названием «Вечный искатель», — в «Литературной газете», 18 августа 1956 года, в связи со смертью Б. Брехта. Полностью — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

В и л л и Б р е д е л ь. — Под названием «Биография поколения. К 60-летию Вилли Бределя» впервые — в «Литературной газете», 1 мая 1961 года.

М а р т и н А н д е р с е н Н е к с е. — Впервые под названием «О Мартине Андерсене Нексе» — в шестом томе Сочинений в шести томах.

А н р и Б а р б ю с. — Под названием «Его книгу читали со слезами» — в «Вечерней красной газете», 31 августа 1935 года, в связи со смертью А. Барбюса.

Х а л л д о р у Л а к с н е с с у. — В «Литературной газете», 24 апреля 1962 года, к 60-летию со дня рождения писателя.

С л о в о о б И в а ш к е в и ч е. — Речь на вечере в Центральном Доме литераторов в Москве, посвященном 70-летию со дня рождения писателя. Опубликована в «Литературной газете», 22 февраля 1964 года.

К о с т а с В а р н а л и с. — Речь в Кремле 19 августа 1959 года при вручении К. Варналису Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Впервые — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1961.

Т Р У Д П И С А Т Е Л Я

М е л о к н а ш у б е. — Впервые в газете «Жизнь искусства», 2—7 августа 1921 года.

О своей работе. — Впервые под названием «Как я работаю» — в журнале «Литературная учеба», 1930, № 4. С незначительными изменениями — в сборнике «Как мы пишем» (Изд-во писателей в Ленинграде, 1930). Всем восемнадцати авторам была разослана анкета из шестнадцати пунктов: длительность подготовительного периода работы над произведением, каким материалом пользуется писатель, имеют ли герои прототипов, первый импульс в работе, предварительный план и изменения, которые он претер-

певаает, сколько раз переписывается рукопись, что труднее для писателя — начало, конец, середина работы, и т. д.

Ответ Федина на анкету дается (с незначительными сокращениями) по тексту журнала «Литературная учеба».

В порядке анкеты. — Ответ на анкету издательства «Федерация», разосланную в связи с предполагавшимся выпуском в 1932 году сборника автобиографий советских писателей. Опубликовано в журнале «Вопросы литературы», 1957, № 6.

К дискуссии о языке. — Впервые под названием «Язык литературы» — в «Литературной газете», 23 августа 1933 года.

Записная тетрадь. — Третий, четвертый и пятый разделы впервые под названием «Тетрадь писателя» — в «Литературной газете», 15 сентября 1940 года.

Письмо аспиранту. — Ответ на письмо ленинградского аспиранта. Впервые — в журнале «Октябрь», 1955, № 8.

По поводу диалогии. — Впервые — в журнале «Октябрь», 1955, № 8.

О мастерстве. — Речь на Втором Всесоюзном совещании молодых писателей 21 марта 1951 года. Под названием «Мастерство писателя» — в «Литературной газете», 25 марта 1951 года.

Сызранский эпизод. — Под названием «Сызранские встречи» впервые — в куйбышевской газете «Волжская коммуна», 24 февраля 1952 года.

Художник и критик. — Из двух выступлений: «Об идейности и мастерстве в литературе» — «Известия», 21 октября 1951 года и «На высшую ступень» — «Правда», 15 декабря 1954 года.

Слово к литовским прозаикам. — В основе — выступление на обсуждении литовской прозы в дни Декады литовской литературы в Москве летом 1954 года. Впервые — в альманахе «Дружба народов», 1954, № 5.

К писателям новой Германии. — Первая часть, речь на Втором конгрессе немецких писателей в Берлине 5 июля 1950 года, на русском языке впервые — в шестом томе Сочинений в шести томах; вторая часть, речь на Четвертом конгрессе немецких писателей 11 января 1956 года, на русском языке впервые — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957.

Молодость и талант. — Первая часть впервые — в книге «Писатель. Искусство. Время», «Советский писатель», М. 1957; вторая часть, под названием «Уважайте свой талант», — в журнале «Молодая гвардия», 1956, № 1; третья часть, представляющая сокращенный вариант речи, произнесенной при открытии Первого общемосковского семинара молодых писателей, — в «Комсомольской правде», 6 мая 1958 года, под названием «Слово к молодым».

К образу Ленина в литературе. — Впервые — в журнале «Новый мир», 1959, № 4. Письмо первое адресовано Г. Я. Лозгачеву-Елизарову, автору книги «Незабываемое» (Саратовское кн. изд-во, 1957), письмо второе — Т. Н. Барковской, работавшей в то время над книгой «Начало большого пути. Историческая хроника» (Куйбышевское кн. изд-во, 1964), письмо третье — С. С. Виноградской, автору книги «Первые годы» («Советская Россия», М. 1958).

Переводчик — художник. — Впервые под названием «Благородное призвание» — в «Литературной газете», 13 октября 1960 года.

О книге академика В. В. Виноградова. — Впервые — в «Литературной газете», 25 февраля 1960 года.

К соратникам по литературе. — Речь на Четвертом пленуме Правления Союза писателей СССР 26 марта 1963 года. Напечатана в «Литературной газете», 28 марта 1963 года.

Судьба романа. — Выступление 5 августа 1963 года на сессии Европейского сообщества писателей в Ленинграде, посвященной современному роману. Напечатано в «Литературной газете», 6 августа 1963 года.

Распахнутые окна. — Ответы на вопросы критика Ю. Оклянского. С подзаголовком «Из бесед о писательском труде» — в журнале «Знамя», 1965, № 8. При подготовке настоящего тома текст беседы переработан Фединым в статью.

Разговоры с самим собой и письма. — Впервые под названием «Из литературных бесед» — в «Литературной газете», 24 декабря 1955 года.

ОБ ИСКУССТВЕ

«Оливер Кромвель» Луначарского. — Впервые под названием «Оливер Кромвель» — в «Петроградской правде», 19 сентября 1920 года.

Михаил Булгаков о Пушкине. — Впервые под названием «В поисках Пушкина» — в «Литературе и искусстве», 24 апреля 1943 года.

В парижских театрах. — Впервые — в «Правде», 6 мая 1934 года.

«Академик Иван Павлов». — Впервые — в «Правде», 22 февраля 1949 года.

Николай Алексеев. — Впервые под заголовком «Памяти художника» — в «Литературном Ленинграде», 20 июля 1934 года.

Истоки сказок. — В «Известиях», 22 октября 1966 года.

Письмо Фаворскому. — Впервые под названием «Письмо художнику Фаворскому» — в журнале «Москва», 1957, № 2.

Рисунки Кузьмина к «Левше». — Под названием «Новое издание «Левши» — в «Литературной газете», 19 мая 1956 года.

Карикатуры Радлова. — Впервые в книге: Н. Э. Радлов, «Федерация», М. 1930.

Преграда войне. — Впервые под названием «Акт миролюбия и дружбы» — в «Литературной газете», 2 апреля 1955 года.

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬ. ИСКУССТВО. ВРЕМЯ

ВЕЧНЫЕ СПУТНИКИ

I

О Пушкине	7
Гоголь	17
У могилы Чернышевского	20
Свет шевченковского слова	24
Искусство Льва Толстого	30
Чехов	36
Александр Блок	47

II

Иоганн Вольфганг Гете	53
Фридрих Шиллер	63
Томас Манн	68
Бальзак	77
Виктор Гюго	90
Анатоль Франс	94
Ромен Роллан	97

СОВРЕМЕННОСТИ

К читателю	123
----------------------	-----

I

«Хождение по мукам»	126
Памяти Алексея Толстого	132
Александр Фадеев	141
Николай Тихонов	150

Илья Эренбург	154
Вячеслав Шишков	164
Михаил Зощенко	169
Юрий Тынянов	179
Всеволод	183
Ольга Форш	186
Слово о Шолохове	188
Федор Гладков	191
Борис Житков	193
Аркадий Гайдар	197
«Слово правды» Михаила Пришвина	200
Соколов-Микитов	204
Новиков-Прибой	210
Николай Погодин	213
Александр Афиногенов	219
Михаил Козаков и его «Крушение империи»	223
Фроман	245

II

Драма Стефана Цвейга	256
Леонгард Франк	261
Иоганнес Бехер	278
Бертольт Брехт	296
Вилли Бредель	302
Мартин Андерсен Нексе	307
Анри Барбюс	311
Халлдору Лакснессу	313
Слово об Ивашкевиче	316
Костас Варналис	322

ТРУД ПИСАТЕЛЯ

Мелок на шубе	329
О своей работе	335
В порядке анкеты	345
К дискуссии о языке	350
Записная тетрадь	358
Письмо аспиранту	365
По поводу диалогии	374
О мастерстве	378
Сызранский эпизод	392

Художник и критик	400
Слово к литовским прозаикам	408
К писателям новой Германии	421
Молодость и талант	432
К образу Ленина в литературе	443
Переводчик — художник	455
О книге академика В. В. Виноградова	459
К соратникам по литературе	465
Судьба романа	473
Распахнутые окна	482
Разговоры с самим собой и письма	491

О Б И С К У С С Т В Е

«Оливер Кромвель» Луначарского	539
Михаил Булгаков о Пушкине	544
В парижских театрах	551
«Академик Иван Павлов»	560
Николай Алексеев	572
У истоков сказок	576
Письмо Фаворскому	580
Рисунки Кузьмина к «Левше»	583
Карикатуры Радлова	587
Преграда войне	591
Комментарии	597

Константин Александрович

Ф Е Д И Н

Собрание сочинений, т. 9

Редактор *И. Чеховская*. Художественный редактор *В. Горячев*.
Технический редактор *С. Ефимова*. Корректор *М. Муромцева*

Сдано в набор 1/VIII 1972 г. Подписано к печати 8/XII 1972 г.
А09106. Бумага типографская № 1. Формат 84×108¹/₃₂. 19 печ. л.
31,92 усл. печ. л. 29,548 уч.-изд. л. Заказ 448. Тираж 100 000 экз.
Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография
№ 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького «Союзполиграф-
прома» при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Ле-
нинград, Гатчинская, 26,