

Н.А.ГРОЗНОВА • РАННЯЯ СОВЕТСКАЯ ПРОЗА

Н.А.ГРОЗНОВА

РАННЯЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ПРОЗА  
1917-1925

АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Н. А. ГРОЗНОВА

РАННЯЯ  
СОВЕТСКАЯ  
ПРОЗА

---

1917 - 1925

---



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ЛЕНИНГРАД  
1976

О т в е т с т в е н н ы й р е д а к т о р  
д о к т о р ф и л о л о г и ч е с к и х н а у к  
*В. В. БУЗНИК*

## ВВЕДЕНИЕ

Оживленный интерес современной критики к жанру рассказа<sup>1</sup> возник под воздействием главным образом двух причин.

Бурное развитие новеллистики последних лет заставило критику, так сказать, «явочным порядком» обратить внимание на судьбы малой прозы, на пути ее движения. Одновременно с этим обнаружилась и бесспорная неизученность как истории, так и теории этого жанра. По существу после дискуссий 30-х годов проблема рассказа не получала в филологической печати сколько-нибудь сосредоточенного литературоведческого освещения.<sup>2</sup> Этот открывшийся действительно большой простор для постановки целого ряда научных проблем поначалу вызвал несколько беспорядочное, а порою и поверхностное обращение с конкретным историко-литературным материалом. Большинство статей начала 60-х годов представляло собой дробное тематическое рассмотрение потока рассказов в современной литературе.

Постепенно эта дробность стала обретать все более зрелые черты исследовательского характера. Жанр «заметок» о новеллистической прозе стал отчетливо приближаться либо к обстоятельным историко-литературным обзорам,<sup>3</sup> особенно в области нацио-

<sup>1</sup> См., например: дискуссии «Кто он, герой современного рассказа?» («Вопросы литературы», 1965, № 10), «Рассказ сегодня» («Вопросы литературы», 1969, № 7), «Что с рассказом?» («Урал», 1972, № 5), Об актуальных проблемах современного рассказа («Литературный Киргизстан», 1972, № 6); материалы дискуссий о рассказе, организованных газетой «Литературная Россия» (1964), «Литературной газетой» (1967 и 1972 гг.); выступления участников афроазиатского симпозиума по рассказу, состоявшегося в Москве в 1965 г. («Иностранная литература», 1965, № 9; «Вопросы литературы», 1965, № 11); «Дискуссия о рассказе в Индии» («Иностранная литература», 1960, № 3) и др.

<sup>2</sup> См.: Русский советский рассказ. История и поэтика жанра. 1917—1967. Библиографический указатель. Сост. Н. А. Грознова и Э. А. Шубин. Л., 1975.

<sup>3</sup> Пелисов Г. В глубь жизни, в глубь характеров. (Заметки о новеллистическом жанре в молдавской литературе). «Днестр», 1959, № 1; На й да ков В. О современном бурятском рассказе. «Свет над Байкалом», 1960, № 3; Бучис А. Новая действительность — новая новелла. «Дружба народов», 1966, № 7; Агабабян С. Судьбы армянской малой прозы. «Дружба народов», 1966, № 2; Махатов В. О жанре рассказа в бурятской литературе. «Байкал», 1970, № 5; В а й т а н а е в Б. Природа казахского

нальных литератур, либо к проблемным статьям по теории жанра,<sup>4</sup> появились первые монографии<sup>5</sup> и диссертационные работы<sup>6</sup> о рассказе.

Реальные историко-литературные достижения этих огромных по своему объему материалов еще предстоит оценить историкам литературы. Но уже сейчас можно отметить, что благодаря проведенным в 60—70-е годы исследованиям была выяснена в своих основных чертах «топографическая» картина развития жанра. Причем интересы этой топографии не замкнулись в рамках советской литературы, а вторглись и в область зарубежной прозы,<sup>7</sup> позволяя тем самым расширить границы историко-литературных

рассказа. «Простор», 1972, № 9; Глушко А. Чтобы в кашле мир отражался. Современный украинский рассказ. «Литературное обозрение», 1973, № 12; Окороков Г. Заботы «малого жанра». (О развитии якутского рассказа). «Литературное обозрение», 1973, № 4, и др.

<sup>4</sup> Суворцев Ю. Откуда берется схема... «Октябрь», 1957, № 6; Чудакова М., Чудаков А. Искусство целого. (Заметки о современном рассказе). «Новый мир», 1963, № 2; Гейдеко В. От описаний к осмыслению. (Заметки о современном рассказе). «Сибирские огни», 1965, № 3; Наумович Л. С. К вопросу отличия новеллы от рассказа в свете современной теории новеллы. В кн.: Материалы научной конференции по итогам исследовательских работ за 1968 год. (Филологические науки). Кишинев, 1970, с. 11—14 (Тираспольский пед. инст. им. Т. Г. Шевченко); Демидчик Л. Н. Реалистическое обновление традиции хикоя в таджикской прозе. В кн.: Проблемы реализма в литературах народов Советского Востока. Баку, 1972, с. 18—20; Макина М. А. Жанровые возможности рассказа и некоторые тенденции их развития в современной новеллистике. В кн.: Проблемы идейно-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС. М., 1972; Проблемы теории романа и рассказа. Сб. науч. статей аспирантов. Рига, 1972; Жирков А. Современный рассказ: споры, проблемы. Литературные заметки. «Литературный Киргизстан», 1973, № 2; Слудкис М. На чем держится рассказ. Поговорим о мастерстве новелиста. «Литературное обозрение», 1974, № 5, и др.

<sup>5</sup> Заморий Т. П. Современный русский рассказ. Киев, 1968; Нинов А. А. Современный рассказ. Из наблюдений над русской прозой (1956—1966). Л., 1969; Ромеенц М. В. Проблема гуманизма в современном русском рассказе. Харьков, 1969, и др.

<sup>6</sup> См. авторефераты диссертаций на соискание уч. степени канд. филол. наук: Рычкова Н. Становление и развитие жанра рассказа в современной таджикской литературе. Л., 1955; Радзевичюс А. Проблема характера в литовском советском рассказе. Вильнюс. 1964; Голубева Л. Становление рассказа в белорусской литературе 20-х годов. Минск, 1966; Шубин Э. А. Современный русский рассказ. (Вопросы поэтики жанра). Л., 1966; Ишанкулиев Э. Жанр рассказа в туркменской советской литературе. Ашхабад, 1967; Богданова А. Г. Жанрообразующая функция художественного времени в современном русском советском рассказе. (Композиция, характер, деталь). М., 1971, а также: Огнев А. В. Вопросы поэтики русского советского рассказа 50—60-х годов. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. Саратов. 1974, и др.

<sup>7</sup> См., например: На повестке дня — рассказ как жанр (О румынской литературе). «Иностранная литература», 1960, № 9; Ильин Ю. Современная итальянская новелла. «Звезда», 1961, № 1; Ларин С. Связь времен. Заметки о польском рассказе. «Иностранная литература», 1966, № 12; Оленева В. И. Современная американская новелла. Проблемы развития жанра. Киев, 1973, и др.

наблюдений о закономерностях развития новеллистического жанра. Что же касается советской литературы, то в эти годы были созданы не только первые исследования о жанре рассказа в отдельных национальных литературах, но и о рассказе «областном»<sup>8</sup> и даже «профессиональном».<sup>9</sup> При этом на протяжении 80-х годов устойчивой в разысканиях была та особенность, что если в национальных литературах обследовалось, как правило, развитие рассказа на протяжении ряда десятилетий, то для работ о русской новеллистике была характерна их сосредоточенность главным образом на процессах, происходящих в современном русском рассказе.

Неизученность истории жанра, недостаточная осведомленность критики в тех теоретических наблюдениях о жанре, которые были уже сделаны в литературоведении предшественниками, явились, как можно предполагать, причиной того, что, несмотря на предпринятые многочисленные попытки, пока изучение новеллистического жанра современной критикой имеет крайне мало оригинальных наблюдений над закономерностями развития рассказа как жанра. Видимо, поэтому и возникающие дискуссии при всей шумной, эмоциональной обеспокоенности их участников за судьбы рассказа, их встревоженности «неуправляемостью» этого жанра, сравнительно быстро затухают, не успев обрести весомых конкретно-исторических или типологических знаний о малом жанре.

Как представляется, еще недостаточное внимание критика уделила и тем наблюдениям о новеллистическом жанре, которые в последние годы были высказаны писателями, включившимися в современные споры о рассказе. Эти наблюдения составляют особую литературоведческую страницу. Она написана теми новеллистами, которые сыграли немаловажную роль в развитии советской малой прозы. Это «Письма о рассказе» С. Антонова и выдержавшая не одно издание его книга «Я читаю рассказ. Из бесед с молодыми писателями»,<sup>10</sup> размышления Вл. Лидина «О писательском деле»,<sup>11</sup> дневниковые записи К. Г. Паустовского о новеллистике «Из разных лет...»,<sup>12</sup> заметки «О ненаписанных расска-

<sup>8</sup> Червяченко Г. Сегодняшний день донского рассказа. «Дон», 1969, № 8; Что с рассказом? (О развитии жанра рассказа в прозе уральских писателей). «Урал», 1972, № 5, и др.

<sup>9</sup> Шафер Н. Большое в малом. О рассказах в газете «Целинный край». «Простор», 1962, № 4; Фадеев В. Новелла из полуфабрикатов. К вопросу о социологическом анализе современной журнальной новеллистики. «Дружба народов», 1972, № 8; Сафронова Е. А. Проблематика рассказа в журн. «Сибирские огни». 1961—1963 гг. Тр. Томск. ун-в., 1973, т. 225, и др.

<sup>10</sup> Антонов С. П. 1) Письма о рассказе. М., 1964; 2) Я читаю рассказ. Из бесед с молодыми писателями. М., 1973.

<sup>11</sup> Лидин Вл. О писательском деле. М., 1963.

<sup>12</sup> Паустовский К. Г. Из ранних лет... «Новый мир», 1970, № 4, с. 121—140.

зах», о взаимоотношениях «рассказа и рассказчика» С. Залыгина,<sup>13</sup> «Размышления о рассказе» Ю. Нагибина.<sup>14</sup>

Рядом с этими книгами необходимо поставить и весьма важные суждения о новеллистическом жанре современных зарубежных писателей — К. Абэ и К. Оэ, Т. Капоте, Ф. О'Коннора,<sup>15</sup> а также американских теоретиков рассказа,<sup>16</sup> и впервые опубликованные в 60-е годы на русском языке наблюдения Д. Лондона<sup>17</sup> над жанром рассказа.

Построенные на материале, связанном с творческой работой художника, с творческой историей самых разных новеллистических произведений, писательские выступления так или иначе пересекаются в одной мысли: «Рассказчик должен так же щедро соучаствовать в жизни, так же глубоко познавать ее, как романист, как все его собратья по другим „крупным“ жанрам, вдумываться в каждое жизненное явление, осмысливать происходящие в жизни процессы, ни в чем не делать себе скидки: ни на оперативность, ни на малый жанр, не утешаться тем, что он-де ухватил что-то новое и важное. И задача рассказчика — уложить скопленный, осмысленный, прочувствованный им материал в предельно сжатую форму — отнюдь не легче, чем у романиста».<sup>18</sup> Отчетливое писательское стремление поставить перед малым жанром задачи вполне самостоятельного и глубокого осмысления действительности обнаружило известную полемичность по отношению к значительному большинству критических статей, в которых горизонты рассказа часто суживаются до рамок «оперативного донесения» о действительности.

Особое внимание современной критики к социально-эстетическим функциям новеллистического жанра повлекло за собою некоторые немаловажные историко-литературные последствия.

Так, впервые в академическом исследовании «Русский советский рассказ. Очерки истории жанра»<sup>19</sup> была освещена история русской советской новеллистики на протяжении ее полувекового развития. В результате выявились существенные закономерности развития жанра, в научный оборот введен огромный литератур-

<sup>13</sup> Залыгин С. 1) О ненаписанных рассказах. Новосибирск, 1961; 2) Рассказ и рассказчик. Заметки писателя. «Наш современник», 1971, № 11, с. 113—119.

<sup>14</sup> Нагибин Ю. Размышления о рассказе. М., 1964.

<sup>15</sup> Абэ К., Оэ К. «Время малых жанров?» Диалог. «Иностранная литература», 1965, № 8, с. 220—229; Современные зарубежные писатели о жанре короткого рассказа. «Молодая гвардия», 1967, № 5, с. 297—300.

<sup>16</sup> См.: Кустова Л. С. Стандартизация американского журнального рассказа. (По материалам теоретиков стандартного журнального рассказа). «Вестн. Моск. ун-в.», 1968, № 3, с. 55—68.

<sup>17</sup> Лондон Дж. Письмо Анне Струнсковой. 13 октября 1904. «Литературная газета», 1966, 11 января, № 5, с. 4.

<sup>18</sup> Нагибин Ю. Размышления о рассказе, с. 4.

<sup>19</sup> Русский советский рассказ. Очерки истории жанра. Л., 1970.

ный материал, ранее, как правило, не привлекавшийся к выработке историко-литературных концепций.

Особое значение для уяснения той роли, какую играет новеллистический жанр в литературном процессе, имеет усилившийся в советском литературоведении в последнее время научный интерес к советскому рассказу 20-х годов.

Как свидетельствует история советской критики, существует вполне устойчивая закономерность: стремление углубить теоретические представления о социально-эстетических функциях жанра рассказа, защитить право этого жанра на самостоятельное осмысление действительности неизбежно вызывало, как правило, и особый научный интерес к рассказу 20-х годов. Но этот интерес поддерживался и обретал весомые историко-литературные результаты лишь при условии, если процесс формирования социалистического искусства рассматривался как момент сложного диалектического развития литературы. Любое стремление огрубить или упростить этот процесс неизбежно влекло за собою и упрощение взгляда на особенности новеллистики пореволюционного периода.

Работы конца 50—60-х годов, посвященные малой прозе пореволюционного периода, открыто вступили в полемику с утвердившимся ранее мнением, что в первые годы революции проза не играла существенной роли в формировании нового искусства, что отсчет истории прозы связан с 1921—1922 гг., т. е. не ранее, чем появились первые опыты советской романистики.

После тех долгих лет, когда литературоведческая мысль была занята прежде всего магистральными путями движения советской литературы и в связи с этим ее монументальными жанрами, по существу лишь Г. П. Владимиров впервые в монографии «О раннем периоде развития советской литературы (1918—1920 гг.)»<sup>20</sup> ввел в научный оборот целый ряд конкретных историко-литературных фактов, освещающих бытование прозы в годы революции и гражданской войны. Его работа ценна своим сравнительно широким обзором литературной жизни той поры. Но недостаточно глубокий анализ литературных явлений, иллюстративный во многом подход к произведениям прозы (с рубрикацией ее по темам: «Руководящая роль рабочего класса», «Борьба с дезертирством» и т. д.), игнорирование эстетического критерия, ориентация порой на слабые литературные произведения, стоящие на грани псевдореалистичности, — все эти обстоятельства существенно ограничили историко-литературные и методологические возможности исследования Г. П. Владимирова, не позволив автору сосредоточиться на принципиальных для развития советской прозы закономерностях. Но уже сам начатый в этой книге разговор о годах революционной борьбы как о периоде вполне

<sup>20</sup> Владимиров Г. П. О раннем периоде развития советской литературы. (1918—1920 гг.). Ташкент, 1956.



равноправном в истории прозы заслуживал серьезного внимания.

Работы В. Г. Охитина «Пути развития русского советского рассказа 20-х годов»,<sup>21</sup> А. Агаповой «Своеобразие прозы первых лет советской власти (Проблема характера нового героя)»,<sup>22</sup> «О жанровом своеобразии прозы первых лет советской власти. (К постановке вопроса)»<sup>23</sup> явились продолжением тех же размышлений, которые были предприняты Г. П. Владимировым. Полемичность этих работ была заявлена еще резче. Их авторы уже не только защищали от забвения саму тему — «Ранняя советская проза», но и пытались фактом существования этой прозы, своеобразным отражением в ней пореволюционной действительности опровергнуть те концепции литературы 20-х годов, которые усматривают только в обобщенно-символических тенденциях главнейшую эстетику искусства пореволюционного периода: «В результате слабой изученности рассказа 20-х годов возникают легенды о том, что рассказ был вотчиной попутчиков, что „новый материал не давался короткому рассказу“, что „в литературе начала 20-х годов было принято наделять образы большевиков и революционных командиров признаками большой физической силы“. Даже общее знакомство с рассказами опровергает эти утверждения или сводит их к частному случаю».<sup>24</sup> Общим для работ А. Агаповой и В. Охитина является стремление показать тематическое многообразие новеллистики, разносторонность освоения писателями 20-х годов пореволюционной действительности в жанре рассказа. Демонстрация широкого историко-литературного материала, тематическая его классификация составляют главную ценность этих исследований, благодаря которым стало исчезать одно из «белых» пятен в истории советской литературы.

Вместе с тем в работах о ранней прозе обнаруживаются и серьезные недостатки методологического характера, которые свидетельствуют о неразработанности целого ряда проблем истории и теории советской литературы.

Как бы ни различались конкретные исследовательские задачи и сколь бы тщательно ни был аргументирован в том или ином случае отбор непосредственно художественного материала, работы о ранней советской прозе так или иначе находятся в зависимости от теории новеллистического жанра и от понимания метода социалистического искусства, путей формирования и кри-

<sup>21</sup> В кн.: Советская литература 20-х годов. Материалы межвузовской научной конференции. Свердловск, 1966, с. 120—133.

<sup>22</sup> В кн.: Вопросы филологии. Аспирантский сб. Вып. 2. Фрунзе, 1964, с. 21—37.

<sup>23</sup> В кн.: Вопросы литературы, языка и библиотековедения. Аспирантский сб. Вып. 3. Фрунзе, 1965, с. 23—35; см. то же в кн.: Проблемы художественного мастерства. Тезисы докладов межвузовской научно-теоретической конференции. Алма-Ата, 1967, с. 9—10.

<sup>24</sup> О х и т и н В. Г. Пути развития русского советского рассказа 20-х годов, с. 120.

сталлизации этого метода. Только на основе комплексного решения этих вопросов и может произойти более глубокое осмысление ранней советской прозы.

Современные работы о рассказе 20-х годов пока еще демонстрируют «сепаратный» подход к каждой из этих проблем. Новизна жанровых черт рассматривается прежде всего в плане номинативного отражения рассказом новой тематики дня. Вопрос же о методе нового искусства ставится в прямую зависимость главным образом от массовой доступности литературы.

Как один из моментов развития ранней советской прозы отмеченная тенденция неоспорима и вполне закономерна. Но возведенный в ранг всеобщих теоретических истин тезис об ориентации новой литературы будто бы только на массовую доступность, на «максимальную злободневность и сжатость сроков написания»<sup>25</sup> позволяет неоправданно ограничивать и диапазон художественных исканий, и достижения советской литературы в эпоху революции.<sup>26</sup> Такого рода суждения упрощают и обедняют представления об основах реалистического искусства, препятствуют выявлению историко-литературных закономерностей становления метода социалистического реализма. Поэтому один и тот же тезис о том, что пореволюционная литература должна быть якобы прежде всего доходчивой для нового читателя, тезис о ее однозначной зависимости от злобы дня служит у современных исследователей вполне достаточным основанием как для отрицания реалистического метода в литературе времен революции, так и для не менее уверенной защиты сугубо реалистических приемов литературной живописи.

Так, например, поставив движение литературного процесса в зависимость от того читателя, которому будто бы была доступна только «простота стиля», «ясность композиции», «агитационная устремленность», А. Агапова видит важнейшую особенность ранней новеллистики в конкретно-реалистической описательности фактов.<sup>27</sup> На том же самом основании А. Киреева в статье «Литературные группировки 20-х годов и Пролеткульт» в качестве главного метода революционного искусства выдвигает метод романтизма: «Реализм существовал и до пролетарских поэтов и дал замечательные образцы для их учебы. В большинстве случаев они были талантливы и при необходимости могли писать реалистические произведения... Дело заключалось в том, что... историческое своеобразие эпохи требовало мобилизации всех усилий трудящихся на решение социалистических задач революции, не-

<sup>25</sup> Агапова А. О жанровом своеобразии прозы первых лет советской власти. (К постановке вопроса), с. 27.

<sup>26</sup> См.: Шабоук С. Берега реализма. Автореферат диссертации, представленной на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1971, с. 9, 19.

<sup>27</sup> Вопросы литературы, языка и библиотековедения. Аспирантский сб. Вып. 3, с. 27.

взирая ни на какие трудности. Поэтому искусство должно делать акцент ... не на изображении сложностей условий, а на идеале...».<sup>28</sup>

По существу на том же основании и Ю. Андреев формулирует тезис об основополагающей роли эмоционального фактора в развитии нового метода литературы.

Развиваемая Ю. Андреевым концепция в сущности строится на простой и вполне известной истине, касающейся искусства. Но даже если отвлечься от этого обстоятельства и сосредоточиться на тех результатах, к которым приходит автор монографии «Революция и литература», то обнаружится, что ориентация на тот же приоритет, примат однозначной эмоциональной реакции современника революции в восприятии действительности и искусства становится здесь уже вполне достаточным основанием для построения прямолинейно-социологической классификации литературных явлений. В результате с орбиты «социалистической литературы» выводятся такие имена, как Н. Никитин, С. Семенов, М. Пришвин, В. Шिशков и многие другие,<sup>29</sup> в то время как творческая работа этих новеллистов как раз и лежала в русле главных исканий пореволюционной литературы.

Соседство концепций столь противоречивых — поскольку каждая из них субъективно перекраивает картину пореволюционной новеллистики — обнаруживает в то же время их родство во взгляде на момент «первотолчка» (Ю. Андреев) метода социалистического реализма. Смысл этого взгляда состоит в том, что развитие нового литературного метода ставится в синхронную связь с движением революции и потому, естественно, отсчет истории нового метода ведется, так сказать, с нулевой точки, а между искусством классическим и искусством социалистической эпохи так или иначе возводится непереходимый и идеологический, и сугубо поэтический барьер.

Дело состоит не столько в том, принимать или не принимать сторону такого рода воззрений, сколько в отсутствии научно весомой аргументации в этих концепциях. Подтверждением этого является признание Ю. Андреева, который даже факты очевидного родства гуманистического, эстетического содержания пролетарской литературы с искусством предшествующих эпох стремится во что бы то ни стало «амортизировать» событиями политического порядка («... в целом, как социальная прослойка, старая творческая интеллигенция оказалась не на высоте революционных задач...») и главным образом по той причине, что будто бы «в противном случае нам не дано будет до конца понять причины бурного расцвета качественно новых принципов советской лите-

<sup>28</sup> В кн.: Из истории советской литературы 20-х годов. (Материалы межвузовской научной конференции). Иваново, 1963, с. 53.

<sup>29</sup> Андреев Ю. А. Революция и литература. Отображение Октября и гражданской войны в русской советской литературе и становление социалистического реализма (20—30-е годы). Л., 1969, с. 121.

ратуры».<sup>30</sup> Но тень фиаско, так пугающая автора книги, не только не отодвигается и тем более не пропадает от принятого решения, а, наоборот, она еще неотступнее будет преследовать литературоведческую мысль, поскольку истинное новаторство и богатство новой литературы только и можно понять в соотношении с той палитрой красок, которую принесла человечеству литература предшествующих эпох.

Поскольку «первотолчок» в области прозы осуществляла новеллистика пореволюционного периода, то, естественно, все рождающиеся схемы о возникновении нового метода накладываются непосредственно на характер ее движения.

Постоянно обнаруживающееся стремление разъять диалектику развития литературного искусства — одна из слабостей современных работ об истоках социалистического реализма. Она непосредственно отражается и в работах о рассказе 20-х годов, где чаще всего авторы пытаются подчинить существование новеллистики этих лет непреложному закону отторжения ее от предшествующей литературе, отыскать формулу взрыва, нарушившего будто бы преемственное течение прозы.

Этой тенденцией пронизана теория размывания новеллистического жанра (В. Охитин), как в равной мере и концепция «взрыва традиционного жанра», «сдвига жанра с его традиционной оси»<sup>31</sup> (А. Агапова, А. Чепинога).

Подобный взгляд на раннюю советскую прозу во многом аналогичен тому, который в пылу отчаянных полемик был высказан на первых шагах революции: «Если кто обеспокоен тем, что пролетарские творцы не стараются заполнить пустоту, которая отделяет творчество нового от старого, мы скажем — тем лучше, не нужно преемственной связи».<sup>32</sup> И хотя, например, А. Агапова не отвергает самого факта присутствия в пореволюционной прозе тенденций реалистической литературы начала века, приведенные этим исследователем свидетельства употребляются все с той же целью показать разрыв старого и нового искусства.

Отражая лишь некоторые из сторон литературного процесса, эти концепции, вполне естественно, имеют право на существование, но при условии, если они не абсолютизируют историко-литературное движение тех лет, не стремятся «загнипотизировать» литературоведческие представления об этом движении.

Одним из симптомов неуверенных методологических посылок в современных работах о ранней прозе является бросающаяся в глаза беспорядочность в отборе художественного материала.

<sup>30</sup> Там же, с. 18.

<sup>31</sup> См.: Агапова А. Жанровое своеобразие рассказа первых лет советской власти (1917—1921 гг.). В кн.: Проблемы художественного мастерства. Алма-Ата, 1967, с. 9; Чепинога А. В поисках жанровых границ рассказа. В кн.: Вопросы литературы, языка и библиотковедения. Аспирантский сб. Вып. 3, с. 73—83.

<sup>32</sup> «Пролетарская культура», 1918, № 3, с. 3.

Свобода отбора сводится главным образом к выбору удобного иллюстративного материала. Ни в одной из работ нет сколько-нибудь обстоятельного анализа отдельных новеллистических произведений или творческой эволюции того или иного рассказчика 20-е годы. Как правило, в большем или меньшем перечислении приводятся названия рассказов, подтверждающих существование той или иной тематической рубрики. Новеллистика с ее тематической дробностью, с ее художественной многосоставностью дает огромный и самый разноречивый материал, если видеть его вне концепции художника, в разрозненном бытовании. Поэтому в критических работах происходит довольно произвольное комбинирование рассказов. То творчество одного и того же новеллиста — поскольку в нем выбираются лишь отдельные рассказы — используется для подтверждения самых несхожих закономерностей, то, наоборот, для подтверждения одного и того же явления суммарно характеризуется творчество глубоко разнящихся рассказчиков. Так, например, ради подтверждения одной стилистической манеры — «откровенной торжественности стиля» — ставятся в один ряд такие несоединимые ни по жизнеощущению, ни по творческим устремлениям рассказы, как «Конармия» И. Бабеля, «Алтайские сказки» Вс. Иванова и «Отрывной календарь» А. Неврова.<sup>33</sup> В результате притупляется либо критерий художественности — когда, например, сходством тематики объединяются произведения глубоко реалистические и псевдореалистические; либо критерий социально-нравственный, и тогда по одному из элементов поэтики вычерчивается та или иная схема развития ранней новеллистики.

Суммарный взгляд на раннюю прозу сказывается и в том, что рассказ 20-х годов нередко рассматривается как явление нерасчлененное даже в хронологическом отношении. Поэтому новеллистика 20-х годов характеризуется нередко путем арифметического суммирования качеств, раскрывшихся на самых разных ее этапах. В таком случае не выясняется особенность тех идейно-эстетических изменений, которые претерпевал рассказ на протяжении более чем десятилетнего своего развития. Такой подход во многом характерен для статьи М. А. Макиной «Образ нового человека, рожденного революцией, и его художественное воплощение в советском рассказе 20-х годов»,<sup>34</sup> что снижает, а порой даже и обесценивает в этой работе целый ряд тонко подмеченных художественных особенностей новеллистических произведений.

Основной недостаток ряда работ о ранней советской прозе состоит в том, что характеристика ее сводится главным образом

<sup>33</sup> Скобелев В. П. О двух стилевых тенденциях в прозе 20-х годов. В кн.: Революция. Жизнь. Писатель. Вопросы истории и теории советской литературы. Воронеж, 1969, с. 46—72.

<sup>34</sup> См.: Учен. зап. Новгор. пед. инст., 1967, т. 20. (Вопросы содержания и формы литературного произведения), с. 19—43.

к эмоциональной реакции современника на революцию, приравненной к однозначной, первичной реакции, основное достоинство которой видится в ее массовости и общедоступности. «Якобински-уравнительный дух самих масс» ставится в прямую связь с «неразвитостью индивидуального самосознания».<sup>35</sup>

Эмоциональная сфера представляется как чуть ли не единственная бесспорная мера познания человека революции — и ее участника, и ее художника.

Но революция в России, несшая с собою невиданный социальный взрыв, необозримый размах новаторского переустройства жизни встретила не только с реакцией «естественного», кондового человека, но тронутого ни борьбой, ни цивилизацией. «Пролетарская революция в России была первой в мировой истории самой массовой, подлинно народной революцией, и в то же время она была самой культурной из всех революций, так как путь ее был освящен высшим достижением общественной мысли — марксистской теорией, в частности марксистско-ленинским учением о преемственности в развитии культуры».<sup>36</sup> Революция была выношена всем историческим опытом народа и опытом национальной культуры. Но это обстоятельство, как правило, исключается из поля зрения современных исследователей ранней советской прозы. Поэтому и устойчиво сохраняется развиваемая с давних пор теория известного «вакуума» в литературном движении первых пооктябрьских лет, той *tabula rasa*, на которой революционные идеи будто бы свободно вычерчивали движение нового искусства. На самом деле этот процесс был пронизан сложнейшей диалектикой, которую еще предстоит изучать.

Проследить этот путь на самом начальном его отрезке и является задачей настоящей работы.

Уровень современных исследований о новеллистике 1917—1925 гг. отчасти связан с недостаточной изученностью, несмотря на огромное количество предпринятых исследований по проблемам социалистического реализма,<sup>37</sup> многих теоретических вопросов, среди которых особое значение для понимания судеб ранней советской новеллистики имеют проблема типологии русского реализма и проблема новаторства реализма социалистического.

В изучении судеб русского реализма литературоведение стало доходить до 1940-х годов, изучение же социалистического реализма начинается, как правило, с явлений зрелой романистики или не менее зрелой поэзии.

Принципиальное значение в ряду исследований последнего времени имела работа А. С. Бушмина «Социалистический ре-

<sup>35</sup> Недошвин Г. К методологии изучения социалистического реализма. В кн.: Реализм и художественные искания. XX в. М., 1969, с. 19.

<sup>36</sup> Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 7.

<sup>37</sup> См.: Социалистический реализм в литературе. Указатель работ советских авторов на русском языке за 1967—1972 гг. М., 1974.

лизм. (К вопросу о его толковании)»,<sup>38</sup> в которой развитие реалистического метода рассматривается как непреложная и важнейшая закономерность искусства XX в.

Вопрос об истоках социалистического реализма в русской классической литературе освещается и в статье А. Овчаренко «Реализм в русской литературе начала XX столетия. (К постановке проблемы)»,<sup>39</sup> но наблюдения автора основываются на вершинах советской романистики, на творчестве Шолохова, А. Толстого, Серафимовича.

И хотя в таких работах, как «Социалистический реализм и классическое наследие (Проблема характера)», «Проблемы социалистического реализма», «Реализм и его соотношение с другими творческими методами», монография В. А. Ковалева «Реализм Леонова»,<sup>40</sup> — устанавливаются весьма существенные конкретные социально-эстетические связи между произведениями социалистического реализма и русским классическим наследием, все же самый механизм преемственности, который осуществлял движение литературного процесса в пореволюционные годы, остается еще малоизученным.

Тем не менее решение этого вопроса имеет свою историю, которая складывалась всегда в условиях напряженной полемики.

Утвердившаяся в 50-е годы сосредоточенность литературоведения на явлениях монументальной прозы брала свои истоки в литературоведении 30-х годов, когда несколько притупляется внимание филологической науки к частностям — касались ли они конкретных отрезков пути советской литературы или отдельных обстоятельств ее движения. Ранняя проза как бы отошла в прошлое, в литературоведческие «запасники». На Первом съезде советских писателей, за исключением отдельных высказываний, вопрос о самом акте рождения новой прозы не подымался.<sup>41</sup> В этом сказались вполне естественная психологическая закономерность: съезд был праздником совершеннолетия советской литературы, и потому в те дни думалось о горизонтах зрелости, а не о муках рождения.

Ранняя проза не привлекала к себе внимания в 30-е годы и со стороны теории жанров. Сосредоточенность критиков на социологическом аспекте литературы выдвинула на первый план в литературоведческих исследованиях вопрос о закономерностях

<sup>38</sup> «Русская литература», 1963, № 4, с. 3—24; см. также: А. С. Бушмин. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 191—226.

<sup>39</sup> В кн.: Проблемы типологии русского реализма, с. 149—159.

<sup>40</sup> Социалистический реализм и классическое наследие (проблема характера). М., 1960; Проблемы социалистического реализма. М., 1961; Реализм и его соотношение с другими творческими методами. М., 1962; Ковалев В. А. Реализм Леонова. Л., 1969.

<sup>41</sup> См. в кн.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, с. 152, 230.

мирового масштаба. Теория литературных жанров стремилась вывести формулу жанра, ориентируясь на важнейшие этапы классового развития человеческого общества. В связи с этим работы о жанре рассказа строились на размашистых «перегонах» от эпохи Возрождения к литературе капиталистического общества, от искусства Китая к новеллистике Италии и т. п. В эти годы впервые обследуется и систематизируется весь известный теоретический материал о жанре рассказа — от высказываний Гете и Шлегеля до теории Веселовского и формальной школы.

Что же касается новеллистики 20-х годов, то до нее в работах этих лет вообще не доходили линии историко-литературной перспективы, как например в статьях В. Гоффеншефера<sup>42</sup> и М. Юнович,<sup>43</sup> либо признавались лишь некоторые вершины советского рассказа, на которые и ориентировалась та или иная концепция новеллистического жанра.

В том, что рассказ *демонстрирует* противоречие (в отличие от романа, который его *раскрывает*), И. Виноградов видел основное теоретическое зерно в понимании природы этого жанра. Способ и приемы демонстрации противоречий жизни Виноградов ставил в зависимость от социального опыта общества, от способности его к самопознанию. В связи с этим исследователь считал, что буржуазная новелла на ее «конечной дистанции» характеризуется тяготением к субъективности и лиричности, что она способна лишь на «субъективное восприятие внешней „коры“ явлений».<sup>44</sup> Перспективы жанра Виноградов связывал с ранней новеллистикой Горького, с ее темой героини и углубленным постижением социальных противоречий. В рассказе же пореволюционного периода Виноградов не выделял отчетливо обнаружившихся положительных тенденций.

И. Эвентов,<sup>45</sup> развивая в применении к новеллистическому жанру теорию «частного случая», «частной судьбы», рассматривал более широкий пласт новеллистики пореволюционного периода. Но это рассмотрение так же, как и большинство работ этих лет по теории рассказа, было подчинено мысли о новаторстве, совершающемся именно в литературе 30-х годов, и в связи с этим о происходящем именно в ней «возвышении новеллы». Поэтому новеллистика 20-х годов рассматривалась суммарно, в литературоведческих работах существовало, как правило, лишь 2—3 имени в качестве иллюстративного материала к тем или иным жанровым разновидностям рассказа.

<sup>42</sup> Гоффеншефер В. Судьбы новеллы. «Литературный критик», 1935, № 6, с. 31—56.

<sup>43</sup> Юнович М. Новелла. В кн.: Литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1931, стб. 114—129.

<sup>44</sup> Виноградов И. О теории новеллы. В кн.: Виноградов И. Борьба за стиль. Сб. статей. Л., 1937, с. 66.

<sup>45</sup> Эвентов И. Возвышение новеллы. «Литературный современник», 1935, № 12.



В середине 30-х годов широко бытовал тезис, как бы отнимавший у рассказа привычно ему приписываемую роль своего рода разведчика в процессе художественного освоения действительности. Идущий от теории Шпильгагена, этот тезис ставил развитие новеллистического жанра в зависимость от жанра романа на том основании, что будто бы рассказ в отличие от романа имеет дело с готовыми, сформировавшимися характерами. Было распространено утверждение, что «новелла — это жанр, который возникает уже на почве очень освоенного материала», что он является «конденсацией больших форм».<sup>46</sup>

И как следствие развивалась мысль о том, что 30-е годы — это и есть время расцвета рассказа, поскольку романом вполне уже освоена новая действительность. В связи с этим предшествующий период, эпоха 20-х годов, объявлялся, как это ни парадоксально, несостоятельным в отношении новеллистического жанра: «Когда мы вступили в послеоктябрьскую эпоху, сразу же началась тяга к роману», «изобилие романов и отсутствие новеллы объясняется тем, что слишком бурны были события в наше время, слишком велик и глубок был социальный переворот».<sup>47</sup>

В связи с утверждением тезиса о расцвете новеллистики именно в 30-е годы отъединялись процессы ее развития от всего предшествующего опыта жанра рассказа: «Новелла у нас не выйдет, если мы все время будем оглядываться на классические образцы».<sup>48</sup> При такой постановке вопроса вполне естественно не возникало необходимости ни оценить, ни учесть опыта пореволюционной новеллистики.

Критика 30-х годов словно бы стремилась забыть, не касаться полемик своих непосредственных предшественников о путях развития жанра рассказа в советскую эпоху. Она не принимала не только стиль, но и проблематику дискуссий 20-х годов. Но постепенно литературоведение этих лет все же переключает свое внимание на те историко-литературные и теоретические аспекты, которые были намечены критикой в 20-е годы.

И хотя в критических сборниках конца 1920-х — начала 1930-х годов — после завершившихся дискуссий о «живом человеке», о принципах психологизма в советской прозе — уже нельзя было встретить былого запала полемики, все же критические статьи и этих лет несли на себе печать противоречивого осмысления путей советской прозы. На понимание судеб ранней советской прозы эта противоречивость оказала самое непосредственное влияние. То есть критика и первой половины 30-х годов не смогла ответить на многие из тех проблем историко-литературного раз-

<sup>46</sup> Разговор о новелле. (Обработанная стенограмма совещания, организованного редакцией журнала «Знамя» 28 ноября 1934 г.). «Знамя», 1935, № 1, с. 204, 212 (выступления С. Мстиславского, А. Лейтеса).

<sup>47</sup> Там же, с. 199, 211 (выступления С. Рейзина, А. Лейтеса).

<sup>48</sup> Там же, с. 210 (выступление А. Тарасенкова).

вития, которые были поставлены в первые пореволюционные годы.

Критика 20-х годов настойчивее всего была занята поиском тех активных ферментов, которые способны были бы, на ее взгляд, ускорить созревание метода пролетарской литературы. В связи с решением этой задачи новеллистика пореволюционных лет постоянно находилась в поле зрения критики, так как она представляла важнейший плацдарм, на котором разворачивалась борьба различных художественных тенденций и теоретических направлений.

Известным импульсом к усиленным размышлениям критики этого периода о пути, пройденном литературой, послужил первый — десятилетний — юбилей советской власти.

В 1927—1928 гг. появился целый ряд монографических работ и литературно-критических обзоров, где были сделаны попытки подвести итоги и наметить новые перспективы советской литературы.

К концу 20-х годов в критике наметились некоторые стабильные воззрения на закономерности движения литературы в целом и прозы первого десятилетия в частности.

Уже одно то, что в эти годы все чаще звучал призыв осваивать опыт классики, что все чаще на страницах работ появлялись имена Л. Толстого и Достоевского, было свидетельством немаловажных завоеваний науки о литературе. После долгих ожесточенных полемик, наконец, формулируется в критике мысль о неоспоримой связи советской литературы и литературы предшествующей: «Пролетарское искусство не может мыслить процесс рождения своего стиля по аналогии с рождением Афродиты... Пролетариату незачем ставить себя в положение „голового человека на голой земле“, с великолепным презрением дикаря или стилизующегося интеллигента, „сбрасывающего с корабля“ весь груз. Как известно, корабль без груза — тонет».<sup>49</sup>

Но несмотря на бесспорность, казалось бы, тогда высказанной истины, проблема традиций применительно к советской литературе оставалась недостаточно разработанной. В конце 20-х годов вопрос о роли классического наследия в новом искусстве содержал еще много неспроясненных, противоречивых моментов. Важно подчеркнуть то обстоятельство, что вопрос о роли предметности, о классических традициях в критических работах конца 20-х—начала 30-х годов оказывался в прямой связи с тем, как происходило смысление литературоведением судеб реализма как творческого метода в пролетарской культуре.

Мысль о жизнеспособности реализма воспринималась как открытие: «Важнейшее приобретение сегодняшней пролетарской прозы в том, что она становится реалистической не по программе

<sup>49</sup> Ермилов В. За живого человека в литературе. М., 1928, с. 25.

только, но и на деле». <sup>50</sup> Курс на реализм держали представители самых разных группировок и направлений. <sup>51</sup> Но признание живого значения реализма повлекло за собою, как это ни парадоксально, известное принижение ранней советской прозы. Была выдвинута схема, по которой проза второй половины 20-х годов настойчиво противопоставлялась прозе первого пореволюционного периода как литература первооткрытий литературе, отмеченной идейно-эстетической несостоятельностью: «Лет шесть тому назад русской прозы почти не было», «русское искусство почти повисло в воздухе», <sup>52</sup> «революция почти начисто вместе со старым порядком разметала и старую литературу»; <sup>53</sup> «не случайно было отсутствие и интереса к русской прозе, наряду с наводнением рынка переводной литературой». <sup>54</sup>

Подчеркивалось, что глубокое и тонкое проникновение в вопросы морали и психологии стало доступно лишь советской прозе конца 20-х годов в отличие от ее первого периода, когда создавались будто бы лишь восторженные, но несложные песни о пролетариате — мессии. <sup>55</sup> В лучшем случае ранняя советская проза рассматривалась в рамках «промежуточного, головастикового» «бытовизма». <sup>56</sup>

Такого рода воззрения не выводили опыт жанра рассказа первых лет революции за рамки иллюстративной, на злобу дня, беллетристики, которой был доступен будто бы лишь критерий правдоподобия.

В эти годы обретает свою законченность та теория эстетической целесообразности, соответственно которой пролетарское искусство подчиняется лишь одной закономерности: «процесс эволюции поэтических форм состоит в так называемой их „демократизации“»; «искусство есть система приемов в изобразительно-выдуманных жанрах... целиком детерминированная общественной практикой». <sup>57</sup> Эти идеи социологической поэтики существенным образом влияли на трактовку новеллистики пореволюционного периода. Возникает концепция прямой зависимости рассказа времен революции от нового массового читателя, концепция существования жанра применительно к этому читателю. Отсюда утверждения об ориентации новеллистики будто бы на уровень

<sup>50</sup> Берковский Н. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. М., 1930, с. 68.

<sup>51</sup> См. об этом: Фадеев А. Столбовая дорога, пролетарской литературы. Л., 1929.

<sup>52</sup> Лежнев А. Литературные будни. М., 1929, с. 237, 12.

<sup>53</sup> Полонский Вяч. О современной литературе. М.—Л., 1929, с. 253.

<sup>54</sup> Степанов Ник. Новелла Бабеля. В кн.: И. Э. Бабель. Статьи и материалы. Сб. под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова. «Academia», Л., 1928, с. 13 (Мастера современной литературы. Вып. 2).

<sup>55</sup> Коган П. С. Литература великого десятилетия. М.—Л., 1927, с. 8—10.

<sup>56</sup> Лежнев А. Литературные будни, с. 13.

<sup>57</sup> Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928, с. 23, 49.

культуры этого читателя: стилизация анекдота, примитивного диалога, грубой иронии<sup>58</sup> и т. п.

Вспыхнувшая на страницах газеты «Читатель и писатель» дискуссия о соотношении романа с малыми прозаическими жанрами<sup>59</sup> сумела лишь противопоставить эти жанры, но не раскрыть их взаимозависимости и тем более не углубить теоретические представления о специфике романического и новеллистического жанров. В подобных рассуждениях критики о демократизации советской прозы на первый план выдвигались те аргументы, которые, как было отмечено выше, повторяются в ряде работ и настоящего времени.

В качестве важнейшего теоретического постулата оказывалась защита эмоциональной «иначести» человека революции, которая и привела к «стремительному распаду, параличу старого искусства». <sup>60</sup> Естественным следствием такого хода рассуждений было ограниченное понимание сущности реалистического метода, который чаще всего сводился к приоритету правдоподобия литературной живописи, отражавшей первую, житейскую реакцию человека на события революции. Поэтому динамизм ранней прозы расценивали как прямое отражение «динамики тех лет», а ее «безгеройность» как «грандиозность массовых решений». <sup>61</sup> Все то, что составляло непосредственно исследовательский поиск новеллистики пореволюционного периода, не привлекало внимания критики конца 20-х годов.

Попытки критики этого периода вычертить схему «возвращения» реализма сопровождались порой немалыми издержками. Эти издержки были свойственны даже наиболее обстоятельным работам о литературе пореволюционного периода. Например, в своей книге «Литература великого десятилетия», воссоздавая литературное движение революционной эпохи, П. Коган, казалось, не стремился производить коротких расчетов ни с предшественниками советской литературы, ни с последователями русской классической литературы. Но заключительный тезис этой работы невольно опрокидывал и во многом обесценивал построения автора. Высшую точку развития прозы П. Коган видел в новеллистике Г. Шубина и М. Колосова, в рассказах которых, подчеркивал он, нельзя встретить «того, что еще так недавно составляло содержание русской литературы. Словно в ней никогда не было ни Чехова, ни Тургенева...». <sup>62</sup> Но это торопливое желание

<sup>58</sup> Жинкин Н. Новелла. «Красное слово», 1928, № 6, с. 127—133.

<sup>59</sup> Литинский Г. Трагедия писателя. «Читатель и писатель», 1928, 10 марта; Палей А. Возрождение эпопей. Там же; Зильперт Б. Фельетон и роман на Западе. Там же, 24 марта; Эпопея или фельетон (Подборка писем читателей по поводу статей А. Палея и Г. Литинского). Там же.

<sup>60</sup> Лежнев А. Литературные будни, с. 13, 249.

<sup>61</sup> Там же, с. 23.

<sup>62</sup> Коган П. С. Литература великого десятилетия, с. 114—115.

отмежевать советскую литературу от русской классики не согласовывалось с историко-литературными фактами: развитие русской советской литературы происходило с самых первых ее шагов в теснейшем родстве с русской классической литературой.

Идея «демократизации» литературы питала и те концепции, авторы которых видели корни революционной прозы лишь в демократической прозе 40-х—70-х годов XIX столетия. При этом процесс развития пореволюционной прозы виделся лишь как имитационный процесс: «Пролетарская литература проходит нынче свою натуральную школу, частью школу „кончила“ и поднялась выше: к первым пробам социального романа. Учение у классических прозаиков XIX века, конечно, потому и понадобилось, что пролетарская литература в своей истории дает вариант прежней, XIX века, эволюции. . .».<sup>63</sup>

Точка зрения П. Когана и концепция Н. Берковского были созвучны лефовским идеям. Теоретиками Лефа был провозглашен лозунг: «Тургенев — или Решетников».<sup>64</sup> Реалистической прозе Тургенева («это не реализм жизнеутверждения жизни») они противопоставляли фактографическую «полубеллетристику» Решетникова, а через нее предписывали новеллистике 20-х годов движение к очерку как к вершине прозаических жанров.

«Озарение» реализмом, пережитое критикой во второй половине 20-х годов, служило свидетельством не только ее плодотворных догадок и наблюдений, но в известной мере и ее растерянности перед диалектикой литературного процесса. И во многом камнем преткновения здесь оказывалась ранняя новеллика.

В силу своей многоликости жизненный материал рассказа не поддавался тем жестким схемам, которые свободно вычерчивались во многих критических статьях 20-х годов. Поэтому новеллика пооктябрьского периода, в представлении критики, и демонстрировала будто бы разрыв между новым и старым искусством. Преодолеть это представление не удавалось ни одной из концепций, выдвигавшихся во второй половине 20-х годов.

В этом отношении критика начала 20-х годов была более чуткой к тем процессам, которые происходили в малой прозе первых лет революции. Она острее замечала и те нити, которые связывали новеллистику с ее предшественницей, и те, которые тогда обрывались.

В первой половине 20-х годов вспыхнули две дискуссии о путях прозы. Одна возникла вокруг пролеткультовских прогнозов, вторая была связана с моментом расцвета новеллистики 1921—1924 гг., когда в полную силу раскрылось дарование ряда

<sup>63</sup> Берковский Н. Текущая литература, с. 128.

<sup>64</sup> Чужак Н. Литература жизнестроения. (Исторический пролог). В кн.: Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. М., 1929, с. 36.

советских прозаиков. Соотнести развитие этих талантов с общим движением прозы и с недавними прогнозами теоретиков Пролеткульта — в этом пореволюционная критика видела свою важнейшую обязанность. Не менее озабочены своей родословной были и сами новеллисты.

Наиболее обнаженно эти искания раскрылись в сборнике «Писатели об искусстве и о себе», где были вполне определенно, даже с известной долей вызова, сформулированы две точки зрения на историко-литературный процесс пореволюционных лет в целом и на движение новеллистики этого времени в частности.

С одной стороны, здесь была заявлена позиция Вл. Лидина, который, считая, что после революции «русская литература умолкла почти на три года (18—21)», не принимал «мякину канонической формы» и признавался в том, что к 1919 г. он «крепко», насовсем покончил и с Чеховым, и с Буниным.<sup>65</sup>

Рядом с этим торделивым осознанием собственного новаторства билась тревожная мысль о связях новой литературы с классическим наследием. В этом сборнике запальчиво писал Ив. Касаткин: «Во всяком разе, она, литература, русская, не стоит сложа руки, зряшно и безучастно. Она с мучительной искренностью ищет твердых творческих точек опоры, чтоб развернуть свой художественный стяг, соответствующий силе всеобщего напряжения и торжеству революционных побед».<sup>66</sup> «Теперь-то мы видим, что зря валили всю громаду старого здания литературных наследий. . . Нам бы тогда следовало лишь сбить некоторые ернические надстройки и башенки подлых штилей, оставив главный корпус для полезного в нем жилья и назидательного изучения его конструкций. . . Очухавшись, мы поне вылезаем из-под обломков и видим: перед нами все тот же, объезженный по старым дорогам, классический возок. . .».<sup>67</sup>

Этот узел проблем, очерченный писательскими раздумьями, существовал и в критике тех лет. Он непосредственно связывался с ощущением кризиса прозы, проявившимся к концу первого пореволюционного пятилетия. Симптомы этого кризиса виделись в самых разных событиях литературной жизни.

Б. Эйхенбаум связывал назревание кризиса с «лихорадочной сменой школ и направлений, которой отличалась литературная жизнь последних 10—15 лет». Б. Эйхенбаум писал: «Литературы нет — есть только писатели, которых читатель не читает».<sup>68</sup>

Усилившийся поток западной беллетристики одни рассматривали как важнейшее свидетельство этого кризиса и связывали с ним главную перспективу русской прозы: «Запад побеждает

<sup>65</sup> Лидин Вл. Об искусстве и о себе. В кн.: Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей, № 1. М.—Л., 1924, с. 129, 138.

<sup>66</sup> Касаткин Ив. Литературные ухабы. Мысли вслух. Там же, с. 25.

<sup>67</sup> Там же, с. 29.

<sup>68</sup> Эйхенбаум Б. В поисках жанра. «Русский современник», 1924, № 3, с. 228.

в русской литературе. Орнаменталисты оставляют свои посты и уходят переучиваться писать...».<sup>69</sup> Другие видели в нем вполне отчетливые спекулятивные околотературные тенденции: «издатель „издает Тарзана, сына Тарзана, жену Тарзана, вола его и осла его“ — и с помощью Эренбурга уже наполовину уверил читателя, что Тарзан — это и есть собственно русская литература».<sup>70</sup>

Тема кризиса прозы была основной и в дискуссии, организованной в «Комитете по изучению современной литературы при Разряде истории словесных искусств Российского института истории искусств».<sup>71</sup> Она же звучала и в одном из наиболее обстоятельных исследований о литературе пореволюционного пятилетия — в статье Н. Асеева «Художественная литература», приуроченной к пятилетию советского общества: современная проза — это «развороченное поле языка, стиля, идеологических симпатий; еще нет укрепившихся ростков цельного, растущего и убедительного в своем росте миросозерцания».<sup>72</sup>

Но ощущение кризиса не заслоняло веры в будущее литературы: «Пусть только наладится жизнь, мы увидим необычайный расцвет литературы... Только бы удалось овладеть за ближайшие десять лет сокровищами общечеловеческой культуры».<sup>73</sup> В это время создается целый ряд концепций, цель которых состояла в том, чтобы ввести раннюю прозу в перспективу общего литературного движения.

В 1923—1924 гг. вопрос о преемственности литературного процесса оказывается так или иначе в центре внимания. Эта проблема остро дискутируется, хотя еще два-три года тому назад она имела достаточно четкие очертания, созданные пролеткультовской теорией. Согласно этой теории, сумевшей все предлагаемые «проекты» пролетарской литературы<sup>74</sup> в конце концов свести к ее будто бы классовой кастовости, вопрос о преемственности литературного процесса решался в плане резкого и необратимого отмежевания литературы революции от предшествующего литературного развития. Характерно высказывание В. Львова—Рогачевского: «У молодых писателей нет... прочных корней в старом быте старой России. Их муза, как пеннорожденная Афродита,

<sup>69</sup> Шкловский В. Современники и синхронисты. «Русский современник», 1924, № 3, с. 237.

<sup>70</sup> Тынянов Ю. Литературное сегодня. «Русский современник», 1924, № 4, с. 291.

<sup>71</sup> См.: А. Г. Дискуссии о современной литературе. «Русский современник», 1924, № 2, с. 273—278.

<sup>72</sup> Асеев Н. Художественная литература. «Печать и революция», 1922, № 7, с. 75.

<sup>73</sup> Львов-Рогачевский В. Беллетристика наших дней. «Корабль», 1923, № 1—2, с. 28.

<sup>74</sup> См. об этом: Бугаенко П. А. В. Луначарский и пролеткульт. В кн.: Проблемы развития советской литературы 20-х годов. Сб. статей. Саратов, 1963, с. 5—32.

вышла из морского прибора». <sup>75</sup> В системе пролеткультовских идей узаконенной была нетерпимость к классической — синоним «буржуазной» — литературе.

Но в 1923—1924 гг. вопрос о преемственности и в связи с этим о судьбах ранней новеллистики уже по одному тому, что она хронологически осуществляла эту преемственность, обретал первостепенное значение. Диссонансом в этот период прозвучало, пожалуй, лишь заявление Е. Перлина, составителя сборника «Революционная проза», который несколько неожиданно, вне привычных в те годы представлений, противопоставил новаторскую устремленность прозы пореволюционного периода «отсталости» поэзии этих лет, причем противопоставление это строилось на том, что в прозе будто бы «оказалось и больше простору, и меньше живучих традиций». <sup>76</sup> Наиболее вульгарно воинствующими были в начале 20-х годов выступления Н. Чужака, который считал, что «реализм — это плоть от плоти распада феодализма» и что питать такой духовной пищей пролетариат нельзя. <sup>77</sup>

Новеллистика развивалась широким фронтом, вопреки разного рода пролеткультовским построениям. И критика оказалась перед тем фактом, что малая проза в годы революции и гражданской войны при всей новизне ее голоса все же несла черты очевидной преемственности.

А. Воронский в статье «Литературные отклики» (1921) соотносил момент преемственности главным образом с непосредственным биологическим сосуществованием двух ближайших поколений, когда предшественники по закону прямой последовательности передают свой опыт следующему за ним поколению. «Во всяком случае, — писал А. Воронский, — ставить крест над „стариками“ огулом, сплошь, неправильно и неразумно. Было бы крайне печально, если бы это пришлось сделать. Это означало бы, что в новой жизни не оказалось бы никакой культурной преемственности, и новому писателю пришлось бы действовать без помощи умудренных „людей опыта“. Обычно так не бывает». <sup>78</sup> Но культурно-биологический момент не мог отразить всей сложности социально-исторической преемственности, которая осуществлялась на рубеже эпох. И поэтому вполне естественно, что уже спустя год в концепциях А. Воронского проблема преемственности теряет свою содержательность, «уходит в песок», а «старики» становятся ненужными «ископаемыми». <sup>79</sup>

<sup>75</sup> «Корабль», 1923, № 1—2, с. 26.

<sup>76</sup> Перлин Е. Предисловие. В кн.: Революционная проза, сб. 1. ГИЗ Укрупны, 1924, с. 7.

<sup>77</sup> См. об этом: Микешин А. М. В борьбе за реализм нового типа (Из истории становления социалистического реализма в русской прозе Сибири первой половины 20-х гг.). В кн.: Проблемы реализма и романтизма в литературе. Кемерово, 1974, с. 93—119.

<sup>78</sup> Воронский А. На стыке. Сб. статей. М.—Л., 1923, с. 19.

<sup>79</sup> Воронский А. Из современных литературных настроений. Там же, с. 40.



В отличие от А. Воронского Ю. Тынянов считал, что на новеллистике этих лет лежит печать той отягченной наследственности, которая препятствовала развитию прозы: «Для того, чтобы вещь столкнулась с места в литературе, она должна быть литературно нова; нерасчетливо в старую бумагу толкать новую вещь, — от этого только рвется бумага».<sup>80</sup> Он не принимал в пореволюционной прозе традиций «тяжелого психологизма» и бытовизма. Вместе с тем Тынянов отвергал «западническую» ориентацию Л. Лунца и критически отнесся к опыту писателей группы «Серапионовы братья»: «Была спешка, роды были преждевременные, торопливые, — „Серапионы“ были, например, переведены на испанский язык задолго до того, как написали что-либо по-русски».<sup>81</sup> Но в отличие от других предшественников формальной школы Ю. Тынянов не был сторонником каких-либо специальных «прививок», долженствующих обновить русскую прозу, он доверял жизнеспособности национального литературного движения.

Хотя в кругу приверженцев формальной школы вопрос о традициях имел особое значение, он был целиком подчинен «приему „остранения“ вещей и приему затрудненной формы»,<sup>82</sup> которые трактовались теоретиками этой школы как самоцель искусства. Нельзя, видимо, недооценивать того факта, что, разрабатывая вопросы стиля и жанра, теоретики формальной школы сравнительно широко раздвигали горизонты литературных традиций, выдвигая перед современниками имена таких художников, как Аввакум, Гоголь, Лесков, Достоевский: «Мы живем в эпоху сдвигов и неожиданных возвратов к отдаленным векам, к забытым традициям, к вопросам, которые людям XIX в. казались давно и окончательно решенными. Мы многое начинаем как бы сначала — и в этом историческая сила нашего времени. Многие мы иначе ощущаем — в том числе и слово. Наше отношение к нему стало конкретнее, чувственнее, физиологичнее»,<sup>83</sup> — писал Б. Эйхенбаум в статье «Лесков и современная проза».

Но проблема традиций имела сугубо «технологическое» содержание, она не сопровождалась сколько-нибудь сосредоточенными раздумьями о закономерностях историко-литературной преемственности и социально-нравственной наследственности. Поэтому перед новеллистикой пореволюционного периода одновременно выдвигались по сути дела взаимоисключающие для национального бытования ориентиры: например, Лесков и О. Генри.<sup>84</sup> В связи с этим жанры сказа и авантюрного повество-

<sup>80</sup> Тынянов Ю. Литературное сегодня, с. 300.

<sup>81</sup> Тынянов Ю. Промежуток. «Русский современник», 1924, № 4, с. 209.

<sup>82</sup> Шкловский В. Искусство как прием. В кн.: Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. 3. Пг., 1919, с. 105.

<sup>83</sup> Эйхенбаум Б. М. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л., 1927, с. 225.

<sup>84</sup> См.: Эйхенбаум Б. М. 1) Иллюзия сказа. В кн.: Эйхенбаум Б. М. Сквозь литературу. Сб. статей. «Academia», Л., 1924. 2) Вильям

вания расценивались как главные линии развития жанра рассказа. Широта постановки проблемы оборачивалась эстетической неразборчивостью и приводила к компрометации самой проблемы традиций, идеи литературной преемственности. «У нас слишком мало было подлинно художественного в прошлом и не за что было зацепиться, — писал один из теоретиков рассказа 20-х годов. — Опорных стилистических пунктов пришлось искать в чужих традициях, подчас очень далеких. И так же обстояло и обстоит не только с искусством новеллы, но и вообще с прозой — особенно романом, у которого хотя и была „традиция“, но художественно она почти вся была пустым местом».<sup>85</sup>

Вполне естественно, что на фоне столь противоречивых прописей и рецептов то признание реализма, о котором писал И. Касаткин, являло собою поистине новаторское и смелое открытие.

В критике 1923—1924 гг. так же, как и в писательской среде, был зарегистрирован возврат прозы к традициям классического реализма. 1921 год был обозначен вехой этого «резкого поворота от литературы декаданса к литературе классической», когда «уставший от „Белого и пильняковщины“ читатель обрел возможность „отдохнуть“ на „Автобиографических рассказах“ М. Горького, Федина, Яковлева».<sup>86</sup>

В связи с этим торжества 1923 г. в честь А. Островского и речь А. Луначарского на этих торжествах стали открытой, демонстративной защитой жизнеспособности реалистического метода классического искусства.

Собственно, это было первое после революции «открытие» реализма, к которому, как мы видели, впоследствии еще не раз будет приходить критика на самых ответственных этапах литературного процесса. Этот процесс все более глубокого познания жизнеспособности реалистической классической литературы, ее связи с искусством социалистического реализма происходит вплоть до настоящего времени. Социально-нравственные и художественные искания таких корифеев русской классики, как Л. Толстой, Достоевский, Чехов, соприкасаются с исканиями нашей современности. Опираясь на полувековой опыт советской литературы, можно говорить о том, что успехи русской советской литературы тем «величественнее, чем органичнее сливается в ней удовлетворение запросов нашей современности с накопленными за целые века гениальными художественными решениями».<sup>87</sup>

Сидней Портер (О. Генри). В кн.: О. Генри. Собр. соч. Т. 3. Л., 1926, с. 201—239.

<sup>85</sup> Кенигсберг М. Об искусстве новеллы. (Заметки). «Корабль», 1923, № 1—2, с. 29.

<sup>86</sup> Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. Изд. 7-е, перераб. М., 1927, с. 413, 419.

<sup>87</sup> Бурсов Б. Несостоявшийся диалог. «Литературная газета», 1974, 30 октября, № 44, с. 7.

В первой же половине 20-х годов была еще невозможна такая широкая постановка вопроса о связях литературы нового мира с классикой. Но неопценимой была сама попытка сблизить творчество начинающих советских писателей и их великих предшественников.

Признание реализма в послереволюционный период носило еще характер эпизодический, порою даже частный, оно зависело от прозорливости того или иного критика и не имело точного методологического обоснования. Попытки установить какую бы то ни было непосредственную преемственность с русской классикой звучали в те годы как вызов. Так, например, расценивалось и заявление М. Шагинян, которая вопреки всем существовавшим мнениям пыталась понять родословную «Серрапионовых братьев»: «„Серрапионовы братья“, несмотря на формальную купель, в которой они были окрещены, не начинают собой новой беллетристики, а возрождают исконную русскую классическую повесть... Корни же этой молодежи, как оно ни странно, уходят в „консервативную“ русскую прозу, — к психологическим реалистам, к М. Горькому, Куприну, Бунину, Зайцеву, к московскому „Знанию“, к „Земле“, к петербургскому „Шиповнику“; таково ближайшее родство. Никогда новое не было более знакомым, чем это наше новое „сегодня“. Никогда новое не было менее революционным. Почему это случилось? Не знаю. Хорошо это или плохо? Не знаю. Но это жизненно».<sup>88</sup>

Таким образом, ранняя советская проза — новеллистика первого пореволюционного пятилетия — продемонстрировала современникам вопреки всем теоретическим построениям свою непосредственную связь с предшествующим опытом русской литературы, свое прямое родство с этой литературой. И лишь некоторые из современников сумели почувствовать это родство, увидеть черты неопровержимой преемственности, но трудно еще было понять, как эта преемственность осуществлялась, как именно продолжали свое развитие классические традиции русской литературы.

К сожалению, вплоть до настоящего времени так или иначе продолжает бытовать концепция, составленная еще в лабораториях Пролеткульта. По этой схеме советская проза, как «пennорожденная Афродита», была рождена волной новых эмоций того «естественного» человека, который был открыт революцией. При этом человек революции наделяется ограниченными, в лучшем случае стихийными эмоциями, рождающимися в момент, так сказать, его приобщения к цивилизованному миру.

Поскольку ранняя проза являла собою, с точки зрения жанровой, — новеллистику, то распространено понимание этого жанра как наброска, как неприспособленной, преимущественно агитацион-

<sup>88</sup> Шагинян М. Литературный дневник. Статьи 1921—1923 гг. Изд. 2-е, доп. М.—Пб., 1923, с. 129—130.

ной зарисовки явлений действительности. В связи с этим как расплывчатое напоминание о лефовских решениях, в некоторых работах все еще продолжает устанавливаться, как правило, единственный обогатительный для новеллистики пореволюционного периода источник — ее зависимость от очерка ее ориентация на очерковое письмо. В результате большая часть новеллистической продукции 1917—1925 гг. остается за рамками литературоведческих исследований. До сих пор не осмыслена в становлении советской прозы роль таких писателей, как А. Неверов, Вс. Иванов, С. Семенов, Н. Ляшко, В. Шипков, О. Форш, П. Романов, М. Слонимский, Н. Никитин и многих других. Не говоря о том, что у нас не существует и сколько-нибудь обстоятельных обзоров новеллистического творчества большинства из них, не раскрыта их эволюция. По существу совершенно не обследована новеллика пролеткультовского направления, не изучено историко-литературное значение «орнаментальной прозы», не соотнесено с общим развитием новеллистики пореволюционных лет творчество таких писателей, как Леонов, Федин, Шолохов.

В самое последнее время наметилась тенденция расширить литературоведческие представления о тех возможностях новеллистического жанра, которые направлены к углубленному социально-философскому осмыслению действительности. Результаты такого исследования помогут понять, как осуществлялся переход прозы к задачам социалистического строительства, как происходило в ней накопление новых идейно-эстетических качеств, что именно из наследия русской классики новеллика начала 20-х годов сумела творчески освоить, в продолжение каких традиций осуществлялось формирование основ социалистического реализма.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

# У ИСТОКОВ СОВЕТСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ

### 1

Русская новеллистика в первые годы революции переживала сложный период. В рассказе, вопреки его жанровой подвижности, способности к острой реакции на современность, первоначально события революции отражались лишь эпизодически, не затрагивая глубины происходящих перемен. В отличие от поэзии, которая сравнительно быстро продемонстрировала новизну своих эстетических средств, рассказ словно не торопился отказаться от имеющегося в его распоряжении старого оружия. Он оказался гораздо более консервативным, чем другие жанры.

В момент революционных общественных потрясений новеллистика не переживала резкого скачка. Тематика «вчерашнего дня» оставалась по существу основной. Новеллистическую печатную продукцию (а потому и прозаическую в целом, поскольку в это время не было романа) в первые два-три года составляли в основном произведения, написанные до революции, были ли это рассказы Б. Зайцева, Е. Чирикова, Б. Пильняка, И. Бунина или Н. Ляшко, А. Толстого или, например, многотомное собрание дореволюционных рассказов А. Серафимовича, выпущенных в 1919 г. издательством «Коммунист».

В результате именно новеллистика кануна революции главным образом и удовлетворяла в эти годы читательские запросы, одновременно с этим она оказывалась непосредственной почвой для вызревания и многих творческих решений.

В такой консервативности жанра сосредоточились противоречивые для историко-литературного движения последствия. С одной стороны, преодоление консервативности вылилось в мучительный процесс перестройки, вместе с которым обнаруживались и серьезные издержки в овладении материалом революционной действительности. С другой — подобное состояние малой прозы сохраняло непрерывным бытование реалистической традиции. В первые годы революции именно новеллистика была наиболее устойчиво связана с предшествующим литературным опытом, играя в общем историко-литературном процессе роль своего рода «запасника» средств реалистического письма.

По-видимому, из-за того, что в жанре рассказа не отразились бурные литературные декларации и эксперименты периода гражданской войны, новеллика как целостное явление оказалась по сути дела устраненной из существующих литературоведческих концепций о путях формирования русской советской литературы.

По жанровой своей природе наделенная, на первый взгляд, структурной неустойчивостью и одновременно многообразием, неукротимая в своем стремлении проникнуть в самые потаенные, труднодоступные уголки человеческого бытия, новеллика чаще всего уходила из-под власти строгих логических построений. Характерная для революционной литературы в целом романтическая настроенность нарушалась здесь постоянным вторжением драматических конфликтов «житейской прозы». Новеллистике с ее властью лишь над отдельными фактами не доставало сил, чтобы более или менее полно воссоздать общее движение народной массы.

Занятые «мелочами» дня — на фоне общего победного пафоса тех лет — рассказчики нередко раздражали современников. Их обвиняли в расплывчатости, в неспособности сколько-нибудь глубоко и самостоятельно заняться социальным анализом важнейших общественных тенденций.

Поэтому, по-видимому, В. М. Фриче, обозревая литературу за первые два года революции,<sup>1</sup> не считал нужным информировать читателя о состоянии жанра рассказа. Все внимание критика обращено было на процессы вызревания гегемона прозы — романтического жанра. Ожиданием романа было продиктовано и недовольство Н. Асеева<sup>2</sup> рассказом, который расценивал новеллистику лишь как черновик литературной живописи, отражающий обрывки действительности. Ожидание романа породило и равнодушную снисходительность Ю. Тынянова<sup>3</sup> к рассказу первой половины 20-х годов, увидевшего в нем лишь вялое подражание натуралистической новелле конца прошлого века. Суждение об органической подчиненности новеллистического жанра жанру романа («Новеллы первых послеоктябрьских лет... были недоношенные эмбрионы романа»)<sup>4</sup> долго господствовало в критике.

Отсутствие романа в первые годы критики расценивали как беду, утешением в которой, по их мнению, никак не могла быть новеллика. Иногда, правда, раздавались редкие голоса, рас-

<sup>1</sup> См.: Фриче В. Литература за два года советской власти. «Творчество», 1919, № 10—11, с. 50.

<sup>2</sup> Н. Асеев. Ключ сюжета. «Печать и революция», 1925, № 7.

<sup>3</sup> Ю. Тынянов. Литературное сегодня. «Русский современник», 1924, № 1.

<sup>4</sup> Разговор о новелле. (Обработанная стенограмма совещания, организованного редакцией журнала «Знамя» 28 ноября 1934). «Знамя», 1935, № 1, с. 211 (выступление А. Лейтеса).

смазавшие жизнеспособность новеллистического жанра и как упрек роману.<sup>5</sup> Рождались и концепции о внутренней враждебности романа и новеллы, о взаимоисключаемости этих жанров в едином потоке литературы.<sup>6</sup>

Несмотря на подобные утверждения и предубеждения, новеллистика и в пореволюционный период представляла собою сложный организм, жизнедеятельность которого была подчинена глубоким закономерностям.

Важнейшая особенность жанра рассказа в этот период коренилась прежде всего в той наследственности, которой оказалась наделена новеллистика первых лет революции. Случилось так, что малая проза встречала Октябрь, будучи уже во многом иного качества, чем та, которая всего еще несколько лет тому назад была прославлена именами Чехова, Горького, Бунина. Несмотря на все усилия «знаньевцев», рассказ в это время испытывал огромные трудности как в области аналитических проникновений в жизнь общества, так и в попытках создания социально-правственных концепций. Общим для новеллистики становится стремление уберечься от сколько-нибудь рискованных поисков и экспериментов.

Характерной в этом отношении была серия новеллистических сборников, организованная издательством «Огни» буквально чуть ли не в момент революционного переворота. В 12 книгах этой серии было вполне отчетливо представлено лицо той новеллистики, которая завершала собою искания малой прозы начала века. За исключением двух-трех имен, авторы сборников «Огни» не представляли собою заметных литературных явлений: С. Кондурушкин («В солнечную ночь», «Потомки царя Иудейского»), Г. Гребенщиков («Змей Горыныч», «Степь да небо»), М. Спиридонов («Райский сад»), Г. Каргрэм («На груди природы»), Г. Вяткин («Золотые листья»). Среди этих книг были рассказы В. Шишкова — «Сибирский сказ» (кн. 4), С. Подъячева — «Карьера Захара Федоровича Дрыкалина» (кн. 9).

Несмотря на разнообразие тематики, большая часть новеллистики, представленной в «Огнях», носила иллюстративный характер, была скована либо наивно-созерцательным, либо житейски-пошлым взглядом на жизнь. Финал повествований констатировал, как правило, состояние экзальтированной, беспочвенной восторженности героя и природы, чем бы это состояние ни вызывалось. «Молодая женщина ... повеселела, — писал один из авторов. — Слезы ее высохли, радость и оживление заблестали в ее темных глазах... Луна, поднимаясь все выше и выше, обливала степь мирным сиянием. Фыркали привязанные к колодцу

<sup>5</sup> См.: А. Г. Дискуссии о современной литературе. «Русский современник», 1924, № 2, с. 274 (выступление В. Каверина).

<sup>6</sup> См.: Б. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы. «Звезда», 1925, № 6, с. 291.

коней, кричали перепела, и влюбленные кузнечики оглашали воздух всеобедным стрекотанием».<sup>7</sup>

Характерное для новеллистики кануна революции камерное мировосприятие еще не было нарушено ни натиском революционных боев, ни влиянием очерка, энергично заявлявшего о себе в творчестве Л. Рейснер и А. Серафимовича. Устойчивость этого камерного мировосприятия определялась рядом историко-литературных причин, продолжавших сохранять свою инерцию и в революционный период.

В годы приближающейся революции с особой остротой перед новеллистикой встает вопрос о ее демократических связях с действительностью.

Декадентское крыло писателей демонстративно уходило от решения этой проблемы: «Специальная забота каждого истинного поэта заключается не в том, чтобы мир был оправдан, а в том, чтобы он был назван».<sup>8</sup>

Поиски авторов либерально-демократического направления во многом и оказались воспринятыми малой прозой первых революционных лет. Особенность этих поисков состояла в том, что многие новеллисты стремились к утонченной дидактичности. Не случайно в годину сложнейших общественных событий и острой политической борьбы возник своеобразный жанр — «душевный разговор» по злободневным проблемам с широкими, политически непродвинутыми слоями населения. Используя преимущества новеллистического повествования, «душевный разговор» проецировал политические проблемы на бытовую почву, стремясь к отчетливой правоучительности. Тем самым в каких-то своих гранях этот жанр приближался к притче. Наиболее отчетливой новеллистической структурой обладали в этом ряду опубликованные в «Серии для народа» такие произведения Е. Чирикова, как «Душевный разговор про монархию и республику» (1917), «Душевный разговор про свободу» (1917). К этому жанру примыкали и брошюры Серафимовича, написанные в июне 1917 г.: «Учредительное собрание и политические партии», «Как устроить русскую землю», «Кому власть: царю или народу».

Этот жанр с собой отчетливостью обнаружил как довольно гибкое умение предреволюционной новеллистики общаться с широкими народными массами, так и ее слабость и даже беспомощность в понимании революционного развития общества. Самой характерной чертой этой новеллистики была неискоренимая однозначность в решении конфликта, который оказывался отстраненным от реальной действительности, демонстрировал лишь примитивную ее модель.

<sup>7</sup> Каргрэм Г. Степная идиллия. В кн.: Каргрэм Г. На груди природы. Пг., 1917, с. 174. («Огни». Повести. Рассказы. Кн. 6).

<sup>8</sup> Айхенвальд Ю. Писатель и читатель. В кн.: «Огни». Литературный альманах. М., 1918, с. 126.



В жанре «душевного разговора» писателям, однако, удалось запечатлеть тот серьезный круг проблем, который на многие годы окажется в центре внимания русской советской новеллистики: проблемы гуманизма в период социального переворота, противоречивость гражданских устремлений угнетенных еще вчера масс и т. п. Но развязка в такого рода повествовании зачастую приобретала смысл парадокса: беспомощный примитивизм ставил под сомнение саму суть воссозданного конфликта, противоречил реальности. Так, например, у Чирикова еще вчера рубившиеся друг против друга крестьяне, выслушав речь студента, вдруг замолкали: «Стыдно им стало. На другой день одной минуткой собрались, попросились и обратно на позиции к товарищам ушли. А в деревне тихо и хорошо люди стали жить, да к новым порядкам стали готовиться...»<sup>9</sup> Непросвещенность, наивность мышления крестьян ни в коей мере не могли оправдать, как покажет новеллистика в течение ближайших двух лет, подобной беспомощности искусства.

К жанру «душевного разговора» во многом примыкала и новеллистика С. Подъячева.

Рассказы С. Подъячева широко печатались в годы революции. В 1920 г. в серии «Красная книжка» был издан целый ряд его произведений.

Нагнетение мрачных красок в картинах крестьянской жизни несомненно подчеркивало истоки крестьянского социального протеста. В рассказах Подъячева с особым вниманием рассматривалась психология деклассированного крестьянства, испытывавшего развращающее влияние города, с одной стороны («Карьера Захара Федоровича Дрыкалина»),<sup>10</sup> и влияние нахлебничества, взяточничества сельской управы («Прошение») — с другой. Хотя в «Прошении» и появляется фигура протестанта, этот образ также строится по схеме, отражающей деклассированную психологию. И рассуждения этапного о перенаселении земли в духе мальтузианской теории служили своеобразным оправданием либо нравственной распущенности, либо социальной безысходности: «... Люди-то вить прибывают. У твоих сыновей сыновья... у них сыновья... Как жить-то, а? За что уцешиться?.. Куда идти?.. Пойдешь поневоле либо с топором на дорогу, либо еще того чище — к своему же брату — богачу, который покупал землю загодя... в работники».<sup>11</sup>

При всей беспощадности изображения забитой крестьянской жизни рассказы Подъячева, как правило, все же не подымались над бытописанием, они оставались в замкнутом кругу пред-

<sup>9</sup> Чириков Е. Н. Душевный разговор про свободу. Пг., 1917, с. 16 (№ 2).

<sup>10</sup> Подъячев С. Карьера Захара Федоровича Дрыкалина и другие рассказы. Пг., 1917, с. 39. («Огни». Повести. Рассказы. Кн. 9).

<sup>11</sup> Подъячев С. Прошение. М., 1920, с. 25 («Красная книжка», № 7).

ставлений тех крестьян, которые жили упованием на сам собой складывающийся ход событий, на удачное, а порой и безоблачное стечение обстоятельств. Особенно характерен в этом отношении рассказ «Дома», где герой не в силах противостоять даже бранной, несправедливой житейски-озлобленной ворчле матери, не способен защитить от брани ни жену, ни детей. Но безысходная нужда, никчемное будущее и в общем-то безрадостное появление на свет еще одного ребенка — все это заслоняется в финале лучезарным образом «прекрасной дамы» — медицинской сестры, принимавшей ребенка: «... Я никогда не забуду этой ее прекрасной на прекрасном лице улыбки... Я сидел на стуле и плакал, а она, положив мне на голову свою руку, говорила: „Поплачьте, поплачьте! Это ничего... это хорошо... это о-о-о-чень хорошо!“ А сама радостно смеялась...».<sup>12</sup>

И тем не менее «душевный разговор» отражал общее состояние рассказа. К нему в первую очередь и было приковано внимание пролеткультовской критики на первых шагах ее самостоятельного движения.

Авторы «душевных разговоров» безусловно умели вести доверительный разговор с читателем. Одним из признаков такой доверительности у С. Подъячева, например, был прием повествования от первого лица («Ивановы записки»). Но с другой стороны, в рассказе ослаблялась роль развязки: развертывавшиеся события то уходили «в песок», не оставляя никакого следа, и потому обесценивали общественный, эстетический смысл происходящего, то оказывались заключенными в круг размеренного однообразия. Именно эти свойства обусловили и важнейшую структурную особенность огромного потока рассказов пореволюционного периода: они, как правило, имели кольцевую замкнутую композицию, отражающую мотив безысходности. «Все кончилось. Умерли грезы и осталась грязь жизни», — характерный и симптоматичный рефрен для рассказов Б. Зайцева, И. Новикова, Е. Чирикова. В «Снах» Б. Зайцева этот мотив был возведен даже в ранг библейской закономерности («... и возвращается ветер на круги свои»<sup>13</sup>). Порою, правда, авторам рассказов удавалось вырваться из этого замкнутого круга. И тогда даже у героя Б. Зайцева рождалось робкое раздумье о том, что «есть правда, да трудно до ней допнуться. Можно переделать жизнь. Если б налечь миром, принажать — то достигли бы большого. А как достигнешь? Я и сам не знаю. Сидишь у себя в мурье, сочиняешь разные штуки... но все же без последствия».<sup>14</sup> Эта еще очень неотчетливая, неожиданно всплывшая, даже испугавшая самого героя мысль, хотя и не находит своего развития

<sup>12</sup> Подъячев С. Дома. (Ивановы записки). М., 1920, с. 46 («Красная книжка», № 10).

<sup>13</sup> Зайцев Б. Сны. Рассказы. Изд. 2-е. М., 1918, с. 33.

<sup>14</sup> Там же, с. 26.

в рассказе, тем не менее в немалой степени влияет на развитие сюжета. В результате даже мотив библейского откровения несколько теряет в финале свою силу: герой так и не сможет вдохнуть «очистительной» библейской мудрости. Промучившись в молчаливых, неясных раздумьях ночь, он «перед утром, наконец, забылся».<sup>15</sup> Рассказ «Сны» больше других рассказов сборника был насыщен социальным содержанием. И несмотря на это, он не спорил с находящимися рядом мотивами неизбывной тоски («Актриса»), наивного упования на встречи с прошедшей, но затаившей будто бы исцеляющие силы, юностью («Мой вечер»), с сюжетом о «преданной и глубокой любви» («Жемчуг»).

Таковы же рассказы И. Новикова. Хотя Новиков-новеллист отчасти более других писателей ощущал нравственное здоровье народа и потому стремился передать полнокровность его жизни, его рассказы — «Сватовство за Грушу», «Чудо св. Николая», «Мадонна Бианка», «Калина в палисаднике» и др. — либо выливались в сентиментальное повествование, либо культивировали чувственность.

Писатели, по-видимому, понимали возникавшие трудности. Новеллисты стремились укрепить связи своего творчества с действительностью. Немаловажные историко-литературные последствия имела не столько обнаружившаяся сюжетная замкнутость (ее позднее сможет преодолеть само движение жизни — наступление революции), сколько тенденция к сужению идейно-эстетических задач, притупившая способность жанра рассказа к самостоятельным социальным поискам. Значительная часть старой демократической новеллистики, постепенно утрачивая унаследованную от народнической прозы беспощадность социологического анализа, а от чеховской традиции — неисчерпаемую, легко ранимую человечность, начинала терять свое познавательное значение.

Наивная сентиментальность и претенциозная глубокомысленность, ограниченность духовных запросов, и в то же время злая самоуверенная нетерпимость — эти качества «среднего», обывательского читателя повлияли в значительной степени и на качества новеллистической прозы. Рассказ постепенно все больше становится элементом быта, необходимым для уютного существования его потребителя. Из журнала в журнал, из сборника в сборник переходят мотивы грустной любви, несбыточной мечты о теплом счастье. Этот тип повествования соприкасался с городским мецанским романсом.

Как своеобразный антагонист упрощенности, наивности художественного мышления, всегда доверчиво уповавшего в «душевном разговоре» на благополучный житейский исход любого конфликта, в первые дни революции достаточно уверенно заявляла о себе и новеллистика таких писателей, как Б. Пильняк,

<sup>15</sup> Там же, с. 34.

Мих. Розанов, возводивших в степень прекрасного физиологичность человеческого бытия.

Собственно, в пределах именно этих решений — от «душевного разговора» к грубой, дразнящей чувственности, — и будет находиться пролеткультовская проза. В этом сказывалось влияние на пореволюционную новеллистику таких писателей, как Мих. Розанов (впоследствии принявший псевдоним — Н. Огнев) и Б. Пильняк, открыто культивировавших чувственность в своих произведениях.

Мих. Розанов в резком, по существу издевательском сопоставлении жизни юродивого, изуродованного человека (горбун Юха в рассказе «Двенадцатый час») с жизнью человека вполне здоровой нравственности производил подмену представлений о полнокровности человеческого характера. Рассказчик подробно описывал садистские наклонности больной личности, выдавая это за тонкое писательское проникновение в человеческую природу. В сущности же основой его творчества была грубо натуралистическая эстетика безобразного.

В таком же натуралистическом плане несколько позднее Розанов воссоздавал и темные стороны быта своих героев. Так, например, в рассказе «Темная вода» кульминацию создавало описание того, как голодные люди на кладбище откармливали свиной трупами.<sup>16</sup> В «Собачьей радости», наоборот, изголодавшиеся животные набрасываются на человека, и в «рычании и чавканьи разъяренные от голода псы»<sup>17</sup> приканчивают своего хозяина.

Б. Пильняк, казалось, писал о половодье человеческих чувств, что подчеркивалось и названием одного из его рассказов «Половодье».<sup>18</sup> Но поскольку эта стихия чувств представала в рассказах у Пильняка лишь в тяжелом облике животных инстинктов, то и смысл его психологических разысканий сводился к той же, что и у Мих. Розанова, спекуляции на чувственности, хотя и несколько другого типа. В рассказе «Год их жизни» Пильняк максимально сблизит, свяжет в один психологический узел человеческий и звериный инстинкты. Повествуя о любви Демида, кряжистого, угрюмого бирюка из таежного урочища, и молодой, расцветшей первой красотой женщины, Пильняк поместил рядом с чувствами этих людей инстинкты молодого прирученного медведя, живущего в избе Демида. В рассказе побеждает, казалось бы, человеческое, облагороженное начало: рождение ребенка, а вместе с этим появившееся в доме материнство заставили уйти хозяина тайги, не выдержавшего поединка с человечностью. Но конфликт лишь внешне строится на поединке человеческих и звериных инстинктов. Действие развивается не противопоставле-

<sup>16</sup> Огнев Н. Жуткие рассказы. М., 1928, с. 20.

<sup>17</sup> Там же, с. 32.

<sup>18</sup> Пильняк Б. Половодье. Рассказ. «Сполохи», кн. 12. М., 1918, с. 112—129.

нием человека и животного, а все более утверждающимся стремлением обнаружить сходство в их поведении. И здесь Пильняк отдавал читателя во власть секса. В результате такой настроенности и уход зверя не выглядит волнующей, очистительной встречей с природой, несмотря на упоминание о «безмерно-радостном» реве медведя. Основным у читателя остается тяжелое впечатление от осуществившегося в рассказе уподобления человеческих чувств чувствам животным. Да и самый финал повествования писатель использует как последнее звено этого уподобления: зверь шел «в тайгу искать себе пару, как велел Закон».<sup>19</sup> Это напоминание о законе возвращает читателя к началу рассказа, где подробно и в какой-то мере поэтично описывался закон таежной жизни, по которому мужчины выбирали себе жен. Но, значит, как полагает автор, тому же Закону подчинена и жизнь животного. И вновь человеческие чувства отождествлялись писателем со стихией звериных инстинктов.

Но подводные камни новеллистики Мих. Розанова и Б. Пильняка не были с необходимой прозорливостью замечены пореволюционной прозой.

Лжепсихологизм, видимо, в силу своей легкодоступности и броского эффекта продолжал привлекать рассказчиков. Категории прекрасного предстояло преодолеть словно предписанное ей розановской вкусовщиной существование лишь подле уродливого, лишь за счет безобразного. Со страниц же прозы Б. Пильняка в новеллистику входила апология слепой силы, выдаваемой за полноту человеческого бытия. Альманахи и периодика первых лет революции широко печатают проникнутые этими тенденциями рассказы Г. Чулкова («Возлюбленный Луизы Жели», 1918; «Дед», 1919), Н. Бромлей («Встреча в парке», 1918), М. Розанова («Лиза», 1918), А. Тришатова («Неделя о богатом Юноше», 1918; «Ленточный голубь», 1917), Л. Зилова («Дача № 42», 1918; «Москва-река», 1917), И. Новикова («Вор», «Метель», 1918), Вяч. Иванова («Монастырь», 1918) и др.

Распространявшаяся в новеллистике губительная художественная ограниченность постепенно осознавалась современниками. В 1917 г. журнал «Жизнь для всех» публикует статью Л. Гумилевского «Искусство литературной живописи», где автор попытался заострить внимание не только на особенностях читательского восприятия, но и на ответственности читателя за судьбу литературной живописи. Начав разговор об особенностях ассоциативного мышления художника и читателя, Л. Гумилевский, сам начинающий новеллист, высказал важную мысль об ответственности искусства за качество и запас ассоциаций у читателя.

Борьба за читателя приобретала все более ожесточенный характер. Либеральная буржуазная интеллигенция, со всей от-

<sup>19</sup> Пильняк Б. Год их жизни. «Сполохи», кн. 11. М., 1917, с. 148.

четливостью осознавшая свою зависимость от масс, стремилась установить с читателями хотя бы и зыбкое, но взаимопонимание.

Творчество А. Ремизова в этой борьбе играло особую роль. Ремизов предпринял, на первый взгляд, наиболее радикальную попытку приблизиться к основам народного мышления. Половинчатые по своим художественным устремлениям и реакционные по социальному содержанию, поиски этого писателя обладали особенно, можно сказать, коварными для истории новеллистики следствиями. Тонкое искусство слова, внешняя независимость философских установок и способность ассимилировать разнохарактерные литературные традиции — эти качества ремизовского письма производили глубокое впечатление на современников. Рассказы этого писателя воспринимались как откровение времени. Ему стремились подражать, у него учились. Такими вошли книги Ремизова и в прозу периода революции — как звучание будто бы истинно народного голоса. Но несмотря на то, что ремизовские — главным образом, стилистические — искания довольно глубоко проникли в новеллистику первых пореволюционных лет, в самом новеллистическом творчестве писателя обнаружилась неизлечимые пороки. Его книга «Взвихренная Русь» (1927), позднее написанная по впечатлениям о России революционной, до конца обнажила позицию Ремизова-художника, показав, что его творческая работа была лишь заигрыванием писателя с народом, с его верованиями.

В 1917 г. в сборнике рассказов «Среди мурья» Ремизов обнародовал свою эстетическую программу:

«В дни веры и жертв, неволи и страха, кощунств и отъявленной подлости — после дневных забот и мелочей житейских, надувательства всякого и обмана, ожиданий напрасных, гнева горечи, вдруг вижу звезды.

Я еще не видал таких звезд и так никогда не любил.

И в тихий полунощный час, когда в соседних домах погасят огни, я тихонько подхожу к окну и смотрю.

А они горят, любимые, близкие, верные звезды».<sup>20</sup>

Новеллистические приемы повествования были обусловлены у Ремизова уже самой идеей этих мерцающих звезд. Писатель видел не столько многогранность положительного характера, сколько множественность проявления положительного начала в человеческой личности, «разбросанность» его форм, их стихийную независимость, как и независимость звезд в необъятном мироздании. Да и сама позиция автора как стороннего наблюдателя — «подхожу к окну и смотрю» — уже предопределила способ повествования: художнику недоступно какое бы то ни было вмешательство в ход событий — существует стена, оконное стекло, за которым живут герои. В то же время такая позиция

<sup>20</sup> Ремизов А. Среди мурья. Рассказы. М., 1917, с. 9.

обуславливала и право писателя на обрывочность, на эпизодичность в воссоздании развертывавшегося перед глазами, т. е. право на новеллистичность, с точки зрения привычных внешних представлений о ней. И Ремизов опытной рукой умело строил эту новеллистичность. Об этом свидетельствует само многообразие структурных средств, к которым прибегает Ремизов. Если рассказы «Усердная», «Днесь весна» отчетливо ориентируются на приемы житийного повествования, то «На птичьих правах» строится по идущему от декамероновской традиции принципу кольцевого наизывания звеньев новеллистического сюжета; зерно же таких рассказов, как «Исаич», «Пупочек», в анекдоте, в мистическом парадоксе, имитации гоголевской интонации; «Чайничек», «Свет нерукотворенный» тяготеют к традиции русской реалистической повести. Эта стилиевая и структурная разпохарактерность была порождена, видимо, у Ремизова не только щедростью писательского дарования, но и чувством художественной неудовлетворенности: несмотря на все попытки, художник не мог достигнуть власти над воссоздаваемой действительностью. Его чувство сострадания к обиженному, к его неустроенности перемежалось то со страхом от обрушившейся войны, мистически воспринятой как роковой всевышний суд, то с наивной верой в житейское благополучие России. Ремизов не выработал самостоятельной художественной концепции. Способность к социальному анализу была парализована в своей основе — художник целиком подчинялся идее непознаваемой предопределенности.

Положительный герой, ради которого и написаны ремизовские рассказы, живет очень скромной, обособленной, почти незаметной жизнью. И нужна была пристальная зоркость художника, чтобы эту жизнь разглядеть. В «Сестре усердной», «Чайничке» и других рассказах Ремизов заботливо рисует притихших в своей беззлобной покорности героев, он стремится уподобить способ их существования существованию звезд и цветов, которые ничего «не скажут и не попросят».<sup>21</sup> Здесь раскрылась одна из самых устойчивых черт ремизовской эстетики, которая повлияла на структуру его рассказа. Герой у Ремизова почти не вступает ни в какие контакты со средой. Он не в состоянии ей ни противостоять, ни вступать с ней в сколько-нибудь социально-результативные взаимоотношения. И поэтому герой всегда из инстинкта самосохранения оберегает свою обособленность.

Спустя годы, уже в эмиграции, Ремизов так развязал узел волновавших его идей: «Первое, о чем я спросил себя: что есть человек человеку? Классическое „волк“ мне казалось мало: что ж волк, волк зарежет овцу и крышка. Мучиться не приходится: „волк съел“. Нет, в жизни не так просто. И никто никого не собирает. Нет, полное равнодушие. Человек человеку бревно! Потом я прибавил к бревну подлец. Если человек-бревно

<sup>21</sup> Ремизов А. Среди мурья, с. 18.

пошевелятся, то совсем не за тем, чтобы облегчить беду другого человека, нет, а воспользоваться чужой бедой и поживиться. Слово „подлец“, а для меня созвучно с „подлезть“. Но я встречал и в „бревне“ не только подлость, но и самоотверженную любовь, и прибавил к „бревну“ и „подлецу“ — „человек человеку — дух утешитель“». <sup>22</sup>

Несовместимые морально-этические явления (равнодушие — подлость — утешительство) не обнаруживают у Ремизова противоречивости относительно друг друга, они сосуществуют в жесткой уравновешенной между собой связи, неизменно предполагая одно и другое и также неизменно располагаясь одно подле другого. Поэтому и сюжет ремизовского рассказа при всей порой даже нарочитой мягкости, податливости писательской интонации не знает гибкости, свободного движения, он страдает структурной окостенелостью. Общественно-политические явления переводятся Ремизовым в абстрактный план: человечество становится у него «зверьем с человеческими громкими псевдонимами» («Свет нерукотворенный»), <sup>23</sup> а само время военное. — «мраком духа, чернью души, телесной мерзостью». <sup>24</sup>

Несмотря на все пороки, творчество Ремизова стояло у истоков орнаментальной прозы, с ремизовским словотворчеством связывались судьбы сказовой формы, во всяком случае ремизовская интонация угадывалась в творчестве целого ряда писателей — от Пришвина до Вл. Лидина, Е. Замятина и др.

Причиной этого было, по-видимому, то обстоятельство, что Ремизов с взволнованной пристальностью умел следить за тем, как в народных слоях сохранялась, бытовала тяга к нравственному совершенству. И хотя у Ремизова представления о нравственном кодексе не выходили за рамки христианской добродетели, он стремился рассмотреть эти исконные нравственные начала. В эпоху крутой и беспощадной ломки общественных отношений подобная тенденция намечала немаловажные возможности в искусстве, ставила перед ним серьезные и увлекательные задачи.

Но непосредственный поиск самого Ремизова не привел к сколько-нибудь самостоятельным открытиям. Наоборот, беспомощность перед социальной природой человеческих взаимоотношений породила в произведениях этого писателя чувство страха за судьбу добродетели, за судьбу спасительного утешительства. В связи с этим в творчество Ремизова входила и натуралистическая тенденция, так не вязавшаяся, казалось, с его постоянной заботой о благородном рисунке создаваемых им рассказов. Сомнительные качества ремизовского творчества уже и в те годы угадывались теми из современников, которые обладали наиболее

<sup>22</sup> См.: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959, с. 88.

<sup>23</sup> Ремизов А. Среди мурья, с. 86.

<sup>24</sup> Там же, с. 229.



глубокой восприимчивостью к национальным традициям в литературе. Особое историко-литературное значение имеет свидетельство Л. Леонова: «Мне попалась только одна его (Ремизова, — Н. Г.) книга, не помню, как она называлась. Прочел там сцену: покойница в гробу и смрад от трупа, запах, но не тот запах, которым провонял Зосима, не философским, а натуралистически передам, до отвращения, и я закрыл книгу. Бытует миф о нашей близости. Это, конечно, не верно».<sup>25</sup>

В отчаянной попытке во что бы то ни стало уберечь своего беззащитного героя писатель попытался слить его с национальной стихией, защитить его этой стихией и даже потопить в этой стихии чувство социального протеста героя.

В новелле «За родину» писатель предпринимает символический суд над Степаном Разиным. Ничто не могло, по Ремизову, обуздать этого человека, даже железные кандалы («Стенька тряхнул ногой, и железы прочь полетели»<sup>26</sup>), только седой странник «взял моченое лыко, ноги и руки лыком связал» — и отправил Разина на суд. Как ни кланялся низко в пояс Степан, как ни просил у старика прощения за «разбойничество», не получил его и не смог поднять свою силу против наложенных стариком пут. Все в образе старика символично. И символика эта тесно связана с исконными народными представлениями о нравственности — здесь и магическая сила русского лыка, и пророческая, неподкупная мудрость посоха, да и сам белый, как лунь, старик — воплощение исконно русской идеи странничества. Победа над разинской силой была во что бы то ни стало нужна, и чтобы добиться ее, новеллист стремится придать гипнотическое действие символическим атрибутам. Поэтому так многозначительно и стариковское молчание в рассказе. Но, по-видимому, Ремизов чувствовал, что как бы ни был глубок этот гипноз, действие его ограничено и кратковременно. И тогда, чтобы не оставить какой-либо неуверенности у читателя в исходе конфликта, Ремизов вписывает символическую фигуру старика в картину русской природы, которая тоже выносит у Ремизова осуждение Разину. Появляется многозначительный финал:

«Поднял посох старик. . .

— Не прощу!

И пошел такой строгий, не простой, белый странник, не оглянувшись, пошел по дороге туда, где тихо поля родные расстилаются и лес нагрозился».<sup>27</sup>

В этом рассказе новеллистическое повествование отличается четкой структурной завершенностью. Эта четкость композиции

<sup>25</sup> Леонов Л. М. Выступление 14 мая 1969 г. на межвузовской научной конференции в Московском пед. инст. им. В. И. Ленина (цит. по статье: Лебедева М. Н. Незабываемое. О встрече с Л. М. Леоновым. «Смена», Йошкар-Ола, 1969, 20 июня).

<sup>26</sup> Ремизов А. Николины притчи. Пг., 1917, с. 117.

<sup>27</sup> Там же.

связана у Ремизова с настойчивой дидактичностью, почему повествование рассказа и открывается безоговорочно сформулированным тезисом: «Три стороны тебе воля, — иди, куда хочешь, гуляй во всю, а в четвертую — родную сторону ни по-ногу, своих не трожь, за родину проклянет народ».<sup>28</sup>

Не в силах осознать происходящие социальные изменения Ремизов пытался укрыться от них за абстрактно-реакционными, лжепатристическими идеями сохранения нации. Поэтому в рассказе «За родину» писатель и «пугал» восставшую вольницу — в лице Степана Разина — грозящим будто бы ей проклятием народа.

Усиление дидактичности в рассказах Ремизова оказалось отчаянной попыткой укрепить обрывающиеся связи этого художника с читателем.

Очень важна для понимания творческой позиции Ремизова в 20-е годы книга «Шумы города», составленная из рассказов 1917—1921 гг. Пожалуй, в этом сборнике более чем в каком-либо другом Ремизов как художник доверился, открылся действительности пореволюционных лет. Но именно здесь его творческая, этическая концепция обнаружила свою глубокую противоречивость.

Мягущееся чувство художника призывало людей в этом сборнике к взаимному доверию («найти хорошее в человеке — великое счастье»<sup>29</sup>), и потому писатель прославлял силу доброго и светлого человеческого слова («Свет слова»). Неутолимым желанием человечности был рожден и рассказ «Белое сердце», где Ремизов живописал одну из наиболее социально заостренных жизненных коллизий.

В этом рассказе Ремизов сумел показать благородство в поведении солдат революции, — что вообще почти не встречается в его произведениях, непримиримо настроенных по отношению к Октябрю. Усматривая человечность в своих героях, представителях революции, впервые Ремизов-художник наделил эти образы сложным социально-этическим содержанием, не поддающимся прямолинейному толкованию. Но и здесь писатель не смог справиться с драматической ситуацией. Подняв тему ответственности современника за совершающееся на земле, Ремизов тут же погружает эту тему в волну сугубо религиозных настроений.

С писательским, казалось бы, человеколюбием («мое сердце от любви истекало кровью!» — 120) связаны в этом сборнике тем не менее мотивы безысходности, характеризующие жизнь то как «игру в кошки-мышки» («Панельная сворь»), то как неодолимость роковой и бессмысленной человеческой судьбы («Добрый приставник»). Характерно в этом отношении признание Ремизова

<sup>28</sup> Там же, с. 114.

<sup>29</sup> Ремизов А. Шумы города. Ревель, 1921, с. 49. Далее ссылки даны в тексте.

в том, что он неспособен выдержать встречу один на один даже с миром природы («Трамвай»): только в городе, «славленном камнями перспективы», писатель жил «со всем ожесточением и остротой» (165).

Это признание свидетельствовало не только об особом «боле-вом пороте» художника, но и об ограниченности, ущербности его мироощущения, которому была недоступна полнота человеческого бытия.

Ремизов как художник не мог вторгнуться в действительность. Наверное, это обстоятельство вместе со стремлением отыскать наиболее выверенные категории нравственности и обусловило тяготение Ремизова к традиционному фольклору, который, казалось, мог продемонстрировать связь писателя с народным мышлением, с народным творчеством.

Фольклористическая собирательская и популяризаторская работа Ремизова имела несомненно положительное значение. Она вызвала у современников уважительное к себе отношение и была, видимо, одной из тех причин, которые и определили влияние ремизовского творчества на прозу первых пореволюционных лет. Из произведений, вошедших в восемь томов собрания сочинений Ремизова и более чем десять сборников (от «Подорожья» до «России в письменах»), значительная, если не большая, часть является обработкой фольклора. В сборнике рассказов «Среди мурья», словно бы изведав недостатки своей новеллистической прозы, Ремизов обращается к сказке и помещает более десятка сказок, выдержанных в той же, что и предыдущие рассказы, тональности, но с отчетливой учительно-назидательной интонацией. Повествование в «Лепетливой», «Мудрой», «Верной», «Умнице» и др. в обработке Ремизова утратило яркость фольклорных красок, событийную остроту, приобрело отчетливый наставительный, рецептурный характер — «на все случаи жизни». Несмотря на высокую культуру письма, «мертвый груз» этических и эстетических воззрений и приемов Ремизова серьезным образом отягощал движение рассказа на переломе эпох. Беспомощность писателя в осмыслении социальной природы человеческих отношений не могла искупить ни гуманистическая настроенность его произведений, ни дидактическая интонация.

## 2

Волна ремизовского влияния в первом пореволюционном пятилетии отодвинула с горизонта современника и чеховскую, и бунинскую традиции, хотя они и несли, как все более неопровержимо показывает история русской прозы, особую жизнеспособность новеллистическому жанру. Это обстоятельство тем более

важно, что эстетика Бунина и в годы революции открыто смогла заявить о своем воинствующем неприятии ремизовских уложений.

В числе тех немногочисленных произведений Бунина, которые появились в печати после революции, был рассказ «Конец» (1918), по существу последнее слово писателя, произнесенное им на родине. Отражавший сложную гамму переживаний Бунина как художника и как человека, этот рассказ явил одну из наиболее ярких страниц в новеллистике, встречавшей Октябрь. В нем философская насыщенность и поэтический колорит в воссоздании жизни достигают особой силы.

В «Конце» новеллист ограничивался простейшей фабулой: житейские приготовления к погребению только что умершего в одиночестве князя. Здесь нет ни хлопот о разделе наследства, ни лживого светского пафоса над гробом. Все сосредоточено на том, как прожившая всю жизнь с князем его немногочисленная челядь встречает случившееся. В отличие от Ремизова у Бунина не только нет намек на трупный смрад, но наоборот, все происходящее наделяется высоким и философским и гуманистическим содержанием. Все говорило «о земле, о продолжающейся, простой человеческой жизни».<sup>30</sup> Следя за каждой реакцией окружающих, рассказчик обнаруживает, что начавшийся процесс отторжения мертвого от живого вызвал особое гармоническое звучание жизни. Свообразные концепции бунинского рассказа состояли в том, что симфонический настрой создавали голоса простолюдинов, каждый из которых был наделяем неповторимым ощущением жизни. На первый взгляд это решительное и, казалось, безжалостное наступление живого производило страшное впечатление в тягостной обстановке похорон. Но это наступление передавало как бы биение пульса мироздания, в нем сосредоточивалось и социальное, и общечеловеческое, и сугубо индивидуальное восприятие героями мира. Строгая деловитость горничной, с грустной уверенностью рассуждавшей о том, что не стоит жалеть человека, если он после себя никого не оставил, сменялась раздумчивым «трактатом» церковного сторожа о том, что «жизнь как волна бежит. ... Смерть, ее, сказано, надо встречать с радостью и трепетом».<sup>31</sup>

И тут же, не вступая в спор, «похожая на смерть» древняя старуха Евгения наставительно поправляла: «Исход, а не смерть, родной».<sup>32</sup> Рядом с этим философствованием жила и наивная вера в искупление грехов тех, кто «с ласковой и грустной убедительностью» читал псалтырь; и здесь же впервые, именно в контраст мертвому, деревенские девки вдруг познают счастье от существования неба над головой и чарующего ночного воздуха. И даже кородивая Анюта «радостно и дико» смеялась и

<sup>30</sup> Бунин Ив. Конец. В кн.: Скрижаль, сб. 1. Пг., 1918, с. 9.

<sup>31</sup> Там же, с. 11.

<sup>32</sup> Бунин И. А. Собр. соч. в 9 томах. Т. 5. М., 1966, с. 511.

плакала не только оттого, что впервые призналась людям в своей любви к князю. Смерть хозяина не вызвала вокруг ни одного суетливого хищнического движения. Но Бунину не была свойственна идилличность. Острота социального впечатления от происходящего четко осознавалась его героями. Поэтому «бесстрастно» пели нищие древний духовный стих у гроба, бесстрастны были рассуждения горничной о бесплодности жизни хозяина, снисходительно судил плотник Григорий о пагубности накопительства, которое обесмыслило жизнь князя. За всем этим стоит общее для всех присутствующих настроение: случившаяся смерть принесла всем психологическое освобождение. Предоставляя каждому персонажу так или иначе выразить свое понимание происходящего, свое отношение к нему, Бунин так строит сюжет, что на глазах читателя как бы и происходит то погребение, когда умершее вновь включается в кругооборот жизни. Происходит собственно тот же процесс: с одной стороны, людская чувствует свою непричастность к случившемуся с князем (как всякое живущее отторгает умершее тело), но с другой — это же простонародье и принимает жизнь князя (как принимает тело в свой кругооборот земля), оно способно объять и ее своим мудрым и жизнелюбивым пониманием мира. Но принимает не потому, что прощает, а потому, что гораздо сильнее и шире этой прожитой жизни. Поэтому скупые реплики, незадачливые, казалось бы, философские трактаты этих маленьких людей на фоне неповторимого дыхания природы позволяют поднять в рассказе такие проблемы, как соотнесенность в жизни прекрасного и безобразного; одиночество и чуждая этому одиночеству простая человеческая жизнь; любовь и смысл существования и др. Этот настрой повествования привел писателя к некоторому уточнению идеи рассказа: вместе с единственной стилистической правкой в 1920 г. Бунин изменяет и название рассказа — «Исход».

Благоухание мира, жизнь как таинственная патетическая сила — такого ощущения долго будет недоставать малой прозе. О драгоценности качества бунинской прозы словно предупреждал современников один из критиков: «И какая бы властная моральная идея ни завладела им, она не убьет в нем ни этой остроты зрения, ни этой изощренной наблюдательности, ни этого инстинкта художника, в предметах предметного мира раскрывающего внутреннюю сущность вещей, угадывающего, что и в ботинках счастливой женщины было очарование молодости, а в зимней угрюмости сумерек — есть весна».<sup>33</sup>

Предстоял еще нелегкий путь мужания, прежде чем рассказ вновь сможет воссоздать мир в красках, не менее, чем бунинские, колоритных.

Не поняв и поэтому не приняв Октябрьской революции, Бу-

<sup>33</sup> Соболев Ю. Три очерка (Б. Зайцев, Ив. Бунин, Ив. Новиков). «Сполохи», кн. 11, с. 201.

нин избрал для себя трагическую судьбу — он в непримиримом ожесточении покинул родину; но творчество его словно не торопилось расставаться с национальной почвой.

В прозе первого периода революции произведения Бунина сверкнули не только неповторимостью своих живописных красок. Почти одновременно с «Концом» был опубликован его рассказ «Соотечественник» (1919), в котором было обнаружено сложное социальное содержание. Бунин прикоснулся к жизни русского эмигранта и предпринял попытку понять социально-психологические истоки этой жизни, и в этом как бы сказалось, кстати, тревожное предчувствие писателя своей личной судьбы.

Рассказ не был связан с событиями революции, он создавался накануне этих событий, в 1913—1916 гг. Об этом свидетельствует уже хронологическая сторона повествования — все происходящее в «Соотечественнике» существует как бы вне конкретных десятилетий той или иной эпохи; и лишь, пожалуй, острота раздумий, непосредственность впечатлений и открытая взволнованность автора говорят о современном, о близком художнику звучании событий. Время так же неопределенно в рассказе, как не имеет точных государственных очертаний и та тропическая страна, где разворачивается действие. И эта внешняя неясность становится у Бунина чертой писательского обобщения, признаком типичности судьбы героя.

Щедростью красок — тем более красок южной земли — «Соотечественник» был близок «Исходу». Но в отличие от последнего, который был отмечен общефилософским восприятием человеческого бытия и природы, этот рассказ отличался острой психологической напряженностью, стремлением писателя раскрыть социальные истоки противоречивой судьбы героя.

Брянский мужик Зотов — благодаря «личной живости и талантливости»<sup>34</sup> да еще тому, что он «вынул жребий необыкновенно счастливый» (10) — делает фантастическую карьеру: от мальчика на побегушках до владельца выгодного дела за границей. Все в рассказе свидетельствует об изобильном благополучии этого человека. И появляющиеся диссонансные ноты не могли, казалось, нарушить этого благополучия, так как они говорили больше о чертах характера Зотова, чем о его социальной судьбе. Но за этими психологическими наблюдениями сугубо личных обстоятельств жизни героя в бунинском рассказе вырастает целостная социальная концепция.

Финал повествования очень энергичен, он приводит героя к катастрофе, Зотов готов расчитаться с жизнью: «...И вообще, я человек обреченный... Если бы вы знали, как страшно запутаны мои дела! Еще больше, кажется, чем душа и мысли! Ну, да изо всего есть выход! Дернул собачку револьвера, поглубже всу-

<sup>34</sup> Бунин И. Соотечественник. — В кн.: Слово. Сб. 8. М., [1919], с. 11. Далее ссылки даны в тексте.

нуж его в рот, — и все эти дела, мысли и чувства разлетятся к чертовой матери!» (16).

К этому трагическому концу бунинского героя приводят на первый взгляд ностальгические настроения, в которых Зотов-предприниматель вроде бы и не хочет себе признаться, хотя нищета туземцев ему напоминала российских грязных мальчишек, хотя от душных южных вечеров всплывали воспоминания о родине: «И вечер-то наш, летний, душный и такой скучный, скучный!» (13), — а от деревянных расписанных статуй буддийских святых у него рождались невероятные аналогии с деревянными мисками и чашками русских ярмарок, и вообще Зотов «с упорством маньяка» «говорил о сходстве этого острова с Россией» (14).

Преследующая героя «тоска какого-то бесконечно далекого воспоминания» (16) как симптом, как признак ностальгической болезни имеет элегическую окраску. Этот элегический мотив объясняет приближение героя к катастрофе и одновременно он позволяет писателю открыть пути к осмыслению этой темы в широком историческом масштабе (потому, например, мучительные воспоминания героя о родине рождают тяжелые раздумья о роли «арийцев» в возникновении буддизма и др.).

Бунинский опыт в осмыслении темы покинутой родины подключается в русской литературе к той традиции, которую спустя десятилетия с особой силой продолжит Л. Леонов в своей повести «Evgenia Ivanovna».

Но в отличие от леоновской повести, которая вся будет признана светлой поэтичностью, рассказ Бунина сохранил эту поэтичность больше как окаймление, как сопровождающий мотив. Главное же внимание рассказчика было приковано к выяснению социальной природы характера героя и в связи с этим — природы его ностальгических переживаний. И здесь проведенный Буниным социальный анализ отличался исследовательской строгостью, точностью характеристик, емкостью мотивировок. Особенность бунинской трактовки состояла в том, что измена героя родине (хотя отъезд Зотова за границу не был связан ни с какими политическими мотивами) рассматривалась художником не как причина или начало его сложной судьбы, а как следствие той бездуховности, которой был неизлечимо поражен этот характер. Истоки такой бездуховности лежали в тех событиях, когда мальчишкой Зотов был насильственно, противоестественно оторван от брянской деревни, от брянской земли, которая — по концепции писателя — социально создала героя и которая только и могла питать нравственные силы этого человека. Став человеком «без корней», Зотов оказался освобожденным от каких бы то ни было нравственных обязательств. И это социально опасное «освобождение» позволило герою развить фантастическую энергию, смелую, «сытую» предприимчивость, перенесшую его через все границы и континенты; бездуховность выработала в Зотове и гибкую «этнографическую» адаптацию, приспособляемость («с виду он

совсем англичанин, даже руки английские, конопатые, в рыжих волосах...») (11). Удивлявший «своей самоуверенностью, решительным и скептическим умом» (10), «этот до наглости смелый человек заражал своей смелостью, своей энергией, порой восхищал даже» (11). Зотов обрел славу блестящего делового человека. И только не по-английски дрожавшие руки, многословный возбужденный поток речи и нервические воспоминания о России выдавали в нем обреченного человека. Совершался процесс отторжения, несовместимости «тканей», который неминуемо вел Зотова к нравственной гибели.

Поэтому и название рассказа отражало сложное содержание. Номинативно оно утверждало родственные связи героя с родиной, подчеркивало тем самым ответственность соотечественников за судьбу Зотова; вместе с тем глубокая ирония, душевная неприязнь к сытой, неразборчивой деловитости героя вкладывала в название рассказа и настроение открытого протеста, отрицания родственных связей с личностью, которой были попораны моральные обязательства перед родиной.

Предпринятое Буниным-новеллистом в «Соотечественнике» социальное исследование несомненно включалось в то углубленное постижение социально-нравственных основ общества, которое продолжала русская проза на рубеже эпох.

Не составляли гармонического звучания с общим камерным настроением новеллистики первых пореволюционных лет и произведения А. Толстого. Рассказ «День Петра» (1918) буквально врывается в прозу энергичной стилистикой, натиском сюжетного действия и самой колоритной фигурой Петра I, неистовствовавшего по поводу консервативности соотечественника.

Этот рассказ выделялся своей острой концепцией. Показав деятельный характер Петра I в его крайних нравственных и политических проявлениях (Петр I — то палач, истязующий своего противника на дыбе, то молниеносно решающий деловые вопросы государственный деятель, то доверчивый, все понимающий собеседник), А. Толстой стремился воссоздать те психологические и исторические условия, которые бы оформили одну из важнейших проблем русской истории — проблему исторической целесообразности деятельности Петра I, вопрос о роли личности в русской истории: «За воротами, взявшись за скобу двуколки и на минуту замедлив садиться, он подумал, что день кончен трудный, трудный, хмельной, и бремя этого дня и всех дней прошедших и грядущих свинцовой тягой легло на плечи ему, взявшему непосильную человеку тяжесть: — одного за всех».<sup>35</sup> Новеллист, видимо, не ставил задачи сколько-нибудь полно решить эту проблему. В рассказе важно было повернуть ее к современности. Поиск новеллиста содержал немаловажные эстетические и социально-исторические возможности. В «Дне Петра» А. Толстой

<sup>35</sup> Толстой Ал. День Петра. В кн.: Скрижалъ, сб. 1. Пг., 1918, с. 244.



стремился отыскать те созвучия между национальными чертами Петра и национальными чертами действительности, которые бы оправдали встречу этой личности с русской историей. Рассказ А. Толстого являл собой смелый поиск. Повествование выливалось в психологическое, историческое исследование. Не скрывая темных сторон быта подневольного люда, А. Толстой подчеркивал в жизни народа подвижничество трудового человека, платившего своей гибелью за строительство «царского города на краю земли, — в болотах, у самой неметчины»,<sup>36</sup> и самобытность русской вольницы, и неповторимое звучание русской природы. Все это и противостоит Петру, старается вырваться из-под его силы, и тянется к его покровительству.

Опираясь на жанровые возможности рассказа, писатель не развивает подробно логику своих раздумий. Новеллист в каждом моменте действия акцентирует столкновение личности и среды. Но не с тем, чтобы противопоставить или развести эти величины, а чтобы в этом столкновении высечь искру исторического движения. В рассказе нет обстоятельно развитого вывода, четко обозначенной исторической перспективы. Но А. Толстой сумел в «Дне Петра» выявить те важнейшие конфликты Петровской эпохи, в которых и заключалась энергия исторического движения.

Несмотря на то что в рассказе речь шла об отдаленной эпохе, он имел непосредственное отношение к революционной современности прежде всего уже тем, что воссоздавал русскую действительность, насыщенную сложным историческим содержанием.

Новеллистика А. Толстого звучала как вызов к творческому соревнованию. Но он не был принят рассказом тех лет. И даже, наоборот, опыт А. Толстого в «Дне Петра» был оценен как неудавшаяся попытка осмысления исторической темы в рассказе.<sup>37</sup>

Особую страницу в новеллистике пореволюционных лет составляли творческие поиски А. Грина; их взаимоотношения с общим движением рассказа были сложны, но уже сами эти поиски свидетельствовали об усилиях малой прозы, стремившейся постигнуть смысл совершающихся социально-правственных, исторических преобразований.

В 1918 г. А. Грин создает рассказ «Корабли в Лиссе», который знаменовал собою принципиально важный момент в его творчестве. В нем произошла кристаллизация той концепции личности, которая осуществляла у Грина фантастические и в то же время исполненные глубокой жизненной правды взаимоотношения человека и мира. Эта концепция созревала трудно, в боре-

<sup>36</sup> Там же, с. 192.

<sup>37</sup> Эта оценка сохранилась и до настоящего времени. См., например: Щербина В. Р. А. Н. Толстой; Толстой А. Собр. соч. в 10 томах. Т. 1. М., 1958, с. 14—15. — Несмотря на некоторые оговорки о приметах реалистического письма в этом рассказе, не выводит его из разряда декадентских произведений и Л. М. Поляк в монографии «Алексей Толстой — художник. Проза» (М., 1964).

ниях сложных и противоречивых эмоций, пронизывавших рассказы Грина кануна революции.

Герой гриновской новеллистики, безмерно тосковавший по человечности, то уходил «в душистый, тихий океан сна, где бродят исполненные желания и радость, не омраченная человеком»,<sup>38</sup> искал встречи с природой, с ее «очарованьем безлюдья, гигантской силы и тишины» (20) и погибал под равнодушным спокойным небом, «обливаясь холодным потом агонии, умирал человек, жертва свободной воли» (28). То этого героя «тянуло к уютности, полноте, гостеприимству природы, к тенистым, прихотливым углам» (46), и он тогда делался строг к настоящему и наперекор стихии безбрежной природы старался увидеть не менее безбрежный мир внутри человека. Но герой не мог жить компромиссом, он был не в силах закрыть глаза на то, что жизнь человека на земле — это «царство пыток», и тогда даже уютная природа казалась «дешевой, отталкивающей олеографией» (74). То он безгранично доверял человеческой воле, то его «тело дрожало, загнанное лихорадочной жаждой убить мысль» (49). Он на своей собственной судьбе, ценой собственной жизни испытал силу и горе одиночества, он мечтал и искал такой любви, которая бы «страстным пожаром» сожгла одиночество. Но какой бы ценой ни добывал герой Грина минут радости на земле, он всегда преклонялся перед «целомудренным могуществом» природы и неистовствовал, когда встречался с трусливой «дрожью человеческих пальцев и похотливыми взглядами мещан, алчущих без конца» (93). Всю эту борьбу глубочайших душевных противоречий гриновский герой принес революции. Но создавалось впечатление, что жившие в ореоле фантастических видений герои рассказов Грина не опускались до «бренности» социальной жизни.

Так казалось только на первый взгляд. Новеллика Грина представляла собою тончайший инструмент, способный проникнуть в самые глубокие и сложные настроения человеческой личности. Об этом свидетельствовал и тот поиск, который предпринимал Грин в рассказе «Корабли в Лиссе».

Эта новелла трагична, потому что человек, впервые у Грина познавший, казалось бы, радость от сознания своей нужности людям, все же уходит от этих людей.

Непревзойденный лодман Битт-Бой нес людям моря удачу и был для них живым талисманом. Одно присутствие этого красивого, талантливого, мужественного человека вселяло в окружающих самые светлые надежды.

Но раковая опухоль пожирала его жизнь. Ожидая своего страшного конца, Битт-Бой оберегал искренность и преданность тех, кто к нему тянулся; он осознавал всю трагедию происходящего и потому отказывался от их любви и привязанности.

<sup>38</sup> Грин А. С. Рассказы. М.—П., 1923, с. 19. Далее ссылки даны в тексте.

Новелла наполнена удивительным чувством сопричастности ко всему, что окружает человека, и особой памятью, которая хранит, не притупляя остроты человеческого переживания, «стон земли», живущей в мучительных борениях с человеком и ради этого же человека. Тональность элегии властвует в повествовании.

Но концепция рассказа развивалась не мыслью о бренности человеческой судьбы. «Корабли в Лиссе» — это защита человеческой личности. Это раздумье о том, что же способно на земле сохранить, удержать для потомков «псчерк» предшествующих поколений, их сложившуюся судьбу.

В трактате, открывающем рассказ, Грин стремится обосновать природу неповторимости человеческой личности: «Раз навсегда, в детстве ли, или в одном из тех жизненных поворотов, когда, складываясь, характер как бы подобен насыщенному минеральным раствором жидкости: легко возмути ее — и вся она, в молниеносно возникших кристаллах, застыла неизгладимо... в одном ли из таких поворотов, благодаря случайному впечатлению или чему иному — душа укладывается в непоколебимую форму. Ее требования наивны и поэтичны: цельность, законченность, обаяние привычного, где так ясно и удобно живет греза, свободным от придирок момента».<sup>39</sup> В связи с этим Грин защищает человека перед утилитаризмом цивилизации: «Такой человек предпочтет лошадей вагону; свечу — электрической груше; пушистую косу девушки — ее же хитрой прическе, пахнущей горелым и мускусным; розу — хризантеме; неуклюжий парусник с возвышенной громадой белых парусов, напоминающий лицо с тяжелой челюстью и ясным лбом над синими глазами, предпочтет он игрушечно-красивому пароходу».<sup>40</sup> Писатель приходит к выводу о сложной и порой противоречивой связи внутренней и внешней жизни личности.

Но размышления Грина не были пронизаны слепой оппозицией сфере социальных, общественных отношений. Художник считал, что внутренняя жизнь личности замкнута по необходимости.<sup>41</sup> Поэтому его герои и тосковали по жизни такой, которая разорвала бы эту замкнутость.

В рассказе «Корабли в Лиссе» новеллист исследовал поведение человека в обстоятельствах безысходных и доказывал, что даже и в этих условиях личность способна сохранить всю силу своей поэтической и неповторимой души, «наперекор умам логическим и скупым к жизни, умам, выставившим свой коротенький, серый флажок над величавой громадой мира, полной неразрешенных тайн, — в кроткой и смешной надежде, что к флажку этому направят стопы все ищущие и потрясенные...».<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Грин А. С. Белый огонь. Рассказы. Пг., 1922, с. 40—41.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Там же, с. 57.

Этот рассказ представлял в известной мере ключевую концепцию личности в творчестве писателя. Грин стремился разорвать, как ему казалось, психологическую замкнутость человеческой жизни на земле. При этом писатель ревностно и непримиримо защищал неповторимость личности, ее право на внутреннюю жизнь, он внушал современнику мысль о необходимости бережно сохранять преемственную связь человеческих поколений.

Взгляд новеллиста на мир был сложен, дерзок. Он требовал от читателя такого же риска, на который шел сам в своих раздумьях о человеке и его взаимоотношениях с окружающим миром.

На первых порах новеллиста Грина, как и рассказы Бунина, А. Толстого, находилась на периферии бурных идейно-эстетических исканий. Поэтому особый интерес к творчеству Грина возникает позднее, главным образом в 1921—1922 гг.; не случайно и новелла «Корабли в Лиссе» увидела свет лишь спустя три года после ее написания.

Наиболее широко распространенной в малой прозе тех лет оказывалась тенденция к камерности, дидактическому повествованию, была ли это проза А. Ремизова или жанр либерально-демократического «душевного разговора» с читателем, или новеллика С. Подъячева.

Подчиняя себе читателя, навязывая ему решения и выводы о действительности, дидактика подменяла собою интенсивную познавательность, притупляя исследовательский характер новеллистического повествования. Это обстоятельство завязывало сложный узел проблем, которые предстояло решать искусству новой эпохи. В борьбу за их решение включились писатели самых разных идейно-эстетических направлений.

В первые пореволюционные годы особая нагрузка падала на психологическую новеллу.

В 1919 г. Петроградский Совет рабочих и красноармейских депутатов выпускает серию дореволюционных рассказов В. Муйжеля: «Дача», «Старый камора», «Бабыня жизнь», «Старухина земля» и др. В 1920 г. в Петрограде выходит обширное издание его новеллистики. Внимание революционной современности к прозе В. Муйжеля — немаловажный историко-литературный факт.

Отличающиеся акварельной живописью рассказы Муйжеля были рождены особым психологическим поиском, который принимал писатель, воссоздавая жизнь русской провинции начала века. Лейтмотивом его произведений было стремление уловить полноту, непосредственность связей человеческой личности с окружающим миром. Поэтому, как бы ни были тягостны те социальные условия, в которые попадал герой Муйжеля, писатель всегда сосредоточивался на психологии тех поступков, которые раскрывали нравственную сторону поведения личности.

В рассказе «Бабыня жизнь» Муйжель воссоздал зарождающееся у деревенской женщины материнское чувство. Но изну-

рѣнную тяжелой крестьянской жизнью героиню рассказа Катерину постигла трагедия несостоявшегося материнства. Писатель оставляет героиню наедине с миром природы, где у Муйжеля только и может человек постичь весь смысл совершившегося с ним.

В рассказе «Дом на площади», нарисовав картину полного нравственного и физического вырождения некогда сильного рода («ушел могучий жизненный дух из этого дома и, как умерший, он уже не жил, а разлагался»<sup>43</sup>), новеллист отправлял тех, с кем связывал надежды на восстановление нравственного чувства, — в странничество.

Из печатавшихся в это время рассказов Муйжеля, пожалуй, только один — «Старухина земля»<sup>44</sup> — был целиком посвящен воссозданию процесса деградации человека. Новеллистический рисунок этого рассказа аналогичен тому, который был выписан и Буниным в «Исходе». Но в отличие от Бунина, Муйжель сосредоточился на стихии собственнических инстинктов. Рассказ вылился по существу в натуралистическое повествование о зверином характере этих инстинктов.

В той же серии был опубликован и рассказ «Прохожий». По своей тематике ближе других рассказов Муйжеля соотносящийся с непосредственной революционной борьбой, он в то же время наиболее обнаженно раскрывал своеобразие той психологической среды, которая привлекала пристальное внимание писателя.

Рисуя приобщение провинциальной интеллигенции к революционному движению (герой выслан по политическим мотивам и находится под надзором полиции), писатель следил не столько за характером сугубо идейных воззрений героев, сколько за тем, как в процессе уяснения новых социальных идей осуществляется психологическая перестройка человека.

Муйжель не принимал какой бы то ни было преднамеренной жертвенности. Писатель, наоборот, развивал новеллистическое действие таким образом, чтобы в каждом движении сюжета герой оказывался перед необходимостью раскрыть и индивидуальные задатки своей натуры, и ее общечеловеческие свойства, но при этом ни в коем случае не компрометируя тех идей, которые герой исповедует.

Герой рассказа «Прохожий» провозглашает свою формулу революции: революция — «это более жизнь, чем сама жизнь, а жизнь человеческая должна быть искусством непременно, я хочу этого — так и в революции в каждом прикоснувшемся к ней тоже должно, непременно должно быть искание и неудов-

<sup>43</sup> Муйжель В. В. Дом на площади. Изд. Петрогр. Совета Раб. и Красноарм. Деп. 1919, с. 25.

<sup>44</sup> Муйжель В. В. Старухина земля. Пг., 1919, с. 27.

летворение...».<sup>45</sup> С этой формулой он пошел в наступление на провинциальную жизнь с ее мелкими посулами — «чиновником банковским или учителем географии», «когда все его неудовлетворение — до прибавки жалованья, а все искание — инспекторского места и квартиры подешевле» (24).

Но герой бессилён что-либо изменить. Он как вызов бросает в бездонную темноту захолустья свои идеи об истинной ценности человеческой жизни: «все дело в том, чтобы не поступаться собой... Истинная ценность жизни в том, кажется, что я есть я, со всеми моими ощущениями, радостями и печальми» (32). Выступая против любого ограничения человеческой личности, герой даже работу героини в «социал-демократической фракции» считает таким «ограничением»: «Это была не жизнь, а какой-то узкий, до невозможности скучный коридор, в котором шла она, боясь оглянуться назад и не смея посмотреть вперед. Какой-то дисциплинарный батальон духа, какое-то порывание уйти от самой себя в литературу, революцию, службу, арифмометр. Когда я думал, что таких Марий Николаевен тысячи, — мне становилось жутко» (34).

В результате абстрактной, аморфной писательской позиции конфликт рассказа не находил перспективной развязки. Событийная сторона фабулы оказывалась очень ограниченной. Герой ничего не смог изменить в жизни, и сам в конце концов отказывается от любви, весь его протест выливается в дебош, за который его и привлекают к ответственности.

Психологическое содержание рассказов Муйжеля несло современнику представление не только о пагубности дореволюционного общества, но и возбуждало мысли о сложности предстоящей борьбы за воспитание человека. И в то же время в рассказах Муйжеля ощущалось бессилие автора перед диалектикой жизни; писатель был склонен к односторонним, схематическим решениям.

После революции Муйжель писал мало и по существу не смог преодолеть тех рамок своей работы, которые сложились в его предреволюционном творчестве. Он много работал как редактор и пропагандист русской литературы — читал лекции красноармейцам и морякам, работал в комиссии по улучшению быта ученых. Но роль его рассказов в пореволюционной прозе нельзя недооценивать. Современники ценили его творчество: «Всю свою жизнь... Муйжель посвятил русскому народу и интересам передовой русской общественности. Он сделал все, что мог, для торжества социальной правды и справедливости. То общественное служение, которым так прекрасна русская литература, тот нравственный долг перед народом, выполнение которого русский писатель всегда считал своей священной обязанностью, имели

<sup>45</sup> Муйжель В. В. Прохожий. Изд. Петрогр. Совета Раб. и Красноарм. Деп., 1919, с. 23. Далее ссылки в тексте.

в лице В. В. стойкого своего последователя, своего верного рыцаря».<sup>46</sup>

Такую же связывающую роль в развитии русской литературы, только в неизмеримо большей степени, сыграла проза А. Серафимовича.

Широко и полно развернувшееся ко времени революции творчество Серафимовича во многих отношениях представляет собой характерное явление тех лет. Творчество этого писателя сосредоточило в себе важнейшие искания новеллистики времен революции.

Сопровождаемый ожесточенными, противоречивыми оценками (с одной стороны, резко отрицательные отзывы реакционных органов печати — «Весы», «Новый путь», «Русский вестник», их упреки в шаблонности, малосамостоятельности; тенденциозное толкование рассказов писателя либерально-буржуазной критикой в журналах «Русская мысль», «Всемирный вестник»; и с другой стороны — высокие оценки Л. Толстого, М. Горького),<sup>47</sup> Серафимович на протяжении более двух десятков лет неутомимо воссоздавал «периферийный срез» городов и весей России. Тринадцатитомное собрание рассказов, предпринятое в 1919 г. издательством «Коммунист», широко демонстрирует характер и особенности новеллистического творчества Серафимовича. Его герои далеки от магистральных путей развития революции — поденщики, босяки, лавочники, провинциальная интеллигенция, неустроенной судьбы женщины. Лишь в редких случаях писатель обращался к событиям непосредственно политического звучания.

Находясь в тесном родстве с миром горьковского творчества, Серафимович обнаруживал свой аспект, свой угол зрения, в связи с которым формировались и качества его новеллистического письма. Конфликт в рассказах Серафимовича, как правило, сосредоточивался в той сфере человеческих переживаний, которые находятся на грани либо каких-то качественных изменений, либо необратимого затухания и поэтому особенно подвержены противоречивым влияниям, чреватые самыми неожиданными последствиями. Новеллистика Серафимовича отчетливо тяготела к жанру социально-психологической новеллы. Героев Серафимовича трудно делить на «положительных» и «отрицательных». Из рассказа в рассказ писатель неотступно следил за тем, как даже в пагубных социальных условиях его герои сохраняли доброе душевное движение. При всей беспощадности социального анализа Серафимович-новеллист не прибегал ни к шаблонным социальным «маскам» в обрисовке героев, ни к застывшим в своей резкой определенности сюже-

<sup>46</sup> П. М. [П. Медведев]. В. В. Муйжель (Критико-биографический очерк). В кн.: Муйжель В. Возвращение. Последние рассказы. М.—Л., 1926, с. 8.

<sup>47</sup> Л. Н. Толстой рассказу Серафимовича «Пески» поставил «пять с плюсом» (см.: Гусев Н. Н. Летопись жизни и творчества Л. Толстого. Л., 1936, с. 708). М. Горький особенно одобрил рассказ «Среди ночи».

там. Поэтому, например, в рассказе «Оглянулся» писатель находит оригинальное решение и для традиционного образа провинциального интеллигента, и для не менее традиционного конфликта, восходящего к тургеневскому «Свиданию»: не таящая в себе неожиданностей для русского читателя обстановка замкнутой провинциальной жизни, жестокое вторжение в эту жизнь столичного молодого человека и горькая жертва этого вторжения — беззащитная, доверчивая Груня. Но у Серафимовича герою рассказа, хотя, правда, и у могилы погубленной им женщины, все же оказались доступны и мужество отцовства, и признание собственной вины за происшедшее. Внешне, с точки зрения событийной, сюжет в рассказе сохраняется уже испытанную до Серафимовича конструкцию — ничто не нарушает в повествовании непоправимо и традиционно для русской литературы складывающихся драматических взаимоотношений между героями. Но финал рассказа, когда герой в мучительной тоске вдруг осознает, что «прошел мимо любви. Прошел мимо отцовства, не знал самого драгоценного, что дается человеку...» и, «взяв озябших ребятишек на руку, спотыкаясь о мерзлые комья, пошел к экипажу»,<sup>48</sup> — выглядит на первый взгляд несколько неожиданным. По-видимому, такую концовку можно было бы счесть за традиционную принадлежность новеллистического повествования, «по закону» обязанного поразить читателей неожиданностью. Но одна из особенностей письма Серафимовича-новеллиста состояла в том, что внешне сосредоточенный главным образом на социальной, бытовой характеристике, писатель не упускал из виду ту незаметную для поверхностного взгляда работу, которая происходила в сознании героя и которая в конце концов определяла исход конфликта. Сюжет в его рассказах имел как бы двойной план. Подспудные психологические переживания героя импульсивно врываются в событийную канву, они, казалось, не обладали последовательной логикой. И только всегда энергичный финал заставлял читателя уже ретроспективно восстанавливать логику этих импульсов. В рассказе «Оглянулся» стержнем глубоко психологических мотивировок поступков героев было исследование таких вечных человеческих чувств, как отцовство и материнство. Писатель следил за трудным созреванием, мужанием именно этих чувств. Такой процесс мужания, несмотря на всю импульсивность, и определяет в конечном счете движение сюжета в рассказе, раскрываясь наиболее полно в финале.

Трагически завершается и рассказ «На побывке», где герой-крестьянин, призванный на фронт (события относятся к первой мировой войне), не в силах был пережить разлуку с землей, с возделанным его руками хозяйством, с семьей, кончает жизнь самоубийством. Особенность новеллистического письма Серафимовича сказалась в том, что необратимо зреющий трагический

<sup>48</sup> Серафимович А. Рассказы. М.—Пг., 1923, стр. 249.



исход писатель глубоко скрыл за внешней стороной поступков. И поэтому финал создает впечатление даже неоправданного художнического своеволия. Ибо ничто в повествовании не давало повода к мысли о происходящей драме, и только вновь ретроспективное восстановление цепи событий доказывает читателю глубокую детерминированность происшедшего. Постоянно сдерживаемое глухое рыдание близких, как неясное предчувствие, с самого первого момента преследующее героя, начинает теперь приобретать особое символическое звучание, выполняя по существу в рассказе роль того подводного течения, которое направляло событийный поток.

Столь же характерен для Серафимовича-художника во многих отношениях программный рассказ «Счастье». Действие в рассказе очень коротко: объяснение в любви двух поглощенных революционной работой молодых людей развивается двумя равносильными, равнозначными потоками. С одной стороны, сосредоточенно деловой разговор о ходе состоявшегося подпольного заседания, о роли интеллигенции в судьбах народных масс; с другой — неудержимо зреющее чувство любви, содержание которого словно бы постепенно захлестывает, подменяет собою смысл делового разговора.

По-видимому, новеллистическое действие могло состояться и при наличии этого несоответствия между деловой и сугубо интимной настроенностью переживаний, образуя либо ситуацию комическую (как это было, например, у Чирикова в «Противниках»), либо драматическую, констатирующую несовместимость мироотношения или взаимное непонимание между героями и т. д.

Но Серафимович разрешает сложную ситуацию, проникая к более глубокой социально-психологической подоснове поступков героев. Новеллистическое действие обретает «второе дыхание». Такое развитие сюжета позволяло рассказу с его, казалось бы, камерными возможностями осваивать сложные области человеческого бытия. В финале рассказа действие совершало качественный скачок, содержание возникшей коллизии оказывалось в состоянии резкой противоречивости по отношению к ранее обозначившейся ситуации. Герой, переживающий несчастье — не принята его любовь, — вдруг неожиданно начинает испытывать чувство не вполне проясненного, но тем не менее нравственного удовлетворения. «Благословенна непринятая любовь! Я понесу ее через всю жизнь; понесу светлую боль о ней, чистой и незапятнанной. Ибо она имела права и свое место».<sup>49</sup> Такой поворот событий, естественно, перестраивает ракурс всего, что происходило в рассказе до этих пор: возникает необходимость пересмотреть характер главного героя. Начинает вызывать особый интерес мотивировка его политических действий (он подполь-

<sup>49</sup> Серафимович А. Затерянные огни. Рассказы. (Полн. собр. соч. Т. 8). М., 1919, с. 191.

щик), если столь неожиданно «примиренческой» оказалась его философия любви. Но открывшаяся для социального исследования возможность остается в рассказе все же не вполне реализованной. Серафимович в финале приглушает новеллистическую ситуацию в целом: «И было все спокойно, невозмутимо спокойствием собственного совершающегося порядка».<sup>50</sup>

Такое развитие конфликта определялось сложившейся у писателя идейно-эстетической программой, которая была сформулирована в рассказе «На реке»: «Бери, бери человека целиком, понимаешь, целиком, не выделяя ни одной мелочи, ни одной черты ... целиком вот, как это облако ... целиком, тогда только он живой...».<sup>51</sup> Позиция Серафимовича-новеллиста, сосредоточенная на осуществлении этого постулата, позволила писателю коснуться очень важных сторон человеческого характера и прежде всего, может быть, обнаружить общечеловеческое содержание поступков героев, что в свою очередь несомненно обогащало социально-исторические представления о характерах.

В то же время апология целостного восприятия человека приводила к тому, что в воссоздаваемом характере происходило растворение социальной энергии. Для художника создавалась ситуация вынужденного невмешательства. И тогда, естественно, назревал образ необратимо совершающегося порядка в мире вещей и событий. По-видимому, непосредственным следствием подобного развития сюжета появляется и тема жертвенности, которая сохраняется во многих рассказах Серафимовича. Даже в «Двух смертях», рассказе, посвященном уже гражданской войне, этот мотив не был преодолен.

Трудности Серафимовича-рассказчика свидетельствовали о том, что, несмотря на все попытки, писателю все же не удавалось преодолеть границ, очерчивавших возможности новеллистики тех лет. Тем не менее положить в основу рассказа исследование характера — чрезвычайно сложная задача. И то, что Серафимович не отступал от ее решения — факт большой важности в истории русской новеллистики, переживавшей смену эпох. В тот момент, когда решение социальных вопросов оказывалось главным в развитии общественной мысли, деятельность Серафимовича-новеллиста становилась особенно важной.

Пути прозы Серафимовича в первые годы революции пролегли через очерк. В поисках тех средств, которые были бы способны преодолеть структурную вялость рассказа, писатель от новеллистического творчества перешел буквально к подвижнической корреспондентской работе на фронтах гражданской войны. Значение этой работы непреходяще. Серафимович находился у истоков советской очерковой прозы, он закладывал ее основы.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Серафимович А. На реке. Рассказы. (Полн. собр. соч. Т. 4). М., 1919, с. 39.

Беспощадная правда классовой борьбы вставала со страниц корреспондентский писателя, которые давали неоценимый для понимания социального состояния общества материал. Жанровое, эстетическое своеобразие этих произведений писатель сам определяет так: «В гражданскую войну „сочинять“ почти не приходилось. Не успевал списывать с натуры... Я, можно сказать, был пионером, бродил ощупью. Но как-то инстинктивно осмысливал, что самое главное и важное — быть ближе к правде. Читателю-пролетарию не нужно никакого приукрашательства... Я ставил себе прежде всего чисто утилитарные цели... Пролетарскому... читателю нужно было правдиво и честно рассказать, как обстоит дело на фронте и что нужно предпринять».<sup>52</sup> В это время Серафимович почти не писал рассказов.

Путь Серафимовича от беллетристической новеллистики к очерку, однако, не был характерным для всей новеллистики в целом.

В том-то и состоит, может быть, одна из самых характерных и симптоматичных для литературного процесса первой половины 20-х годов особенность, что рассказ этих лет мало обращался к другим жанрам. Не испытывал рассказ в эти годы и острой зависимости от очерка. Развитие этих жанров шло в значительной мере параллельно, и, видимо, их настоящая встреча произошла лишь в романе 20-х годов.

И рассказчики, и очеркисты, не подменяя друг друга, с равным усилием осваивали новую действительность. Эта независимая самостоятельность была в немалой степени обусловлена и тем, что новеллисты, чье творчество составило главный поток литературных поисков в первой половине 20-х годов, пришли в литературу сами с фронтов гражданской войны. Так что рассказ владел историческим материалом «из первых рук», ему не приходилось ждать разведки очерка. И немаловажно, что наиболее яркие очеркисты — Серафимович, Фурманов, Рейснер — не стали столь же сильными рассказчиками, как наиболее крупные новеллисты — Вс. Иванов, Л. Леонов, Шолохов — не были заметным явлением на фоне очерковой прозы.

Обогащение, развитие новеллистической прозы в первые годы после революции осуществлялось за счет возможностей, заложенных в структуре самого рассказа. Затрудненность, которую испытывала в освоении социальных явлений новеллистика первых лет революции, не могла быть преодолена лишь очерковым письмом. Причины коренились глубже, в самой сердцевине новеллистической конструкции; предстоял сложный процесс обновления тканей.

Достигший своей классической национальной формы в творчестве Чехова, Бунина, рассказ к моменту революции оказался ниже достигнутого этими художниками уровня. Остро ощущая

<sup>52</sup> Серафимович А. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1932, с. 351—352.

это, А. Неверов писал по поводу прозы пореволюционного периода: «Изопренности писательской много, внутреннего размаха мало. „Клещей“ писательских нет, как, например, у Чехова, Бунина... Они писали куда проще, чем теперешние, но у них были „клещи“. Зажмут они сердце читательское этими клещами и вьются вьюном до последней страницы».<sup>53</sup>

Эстетическая упрощенность, камерность были тем недугом, которым новеллистике предстояло «переболеть» на первом этапе пореволюционного периода. Рассказ не должен был терять свою необычайно емкую, «свободную» композицию, чтобы оставлять читателю возможности «додумывания», «доследования» затронутых в нем «человеческих судеб, идей и вопросов».<sup>54</sup>

Предпринятый советской малой прозой поиск сводился к возвращению жанру качеств, обеспечивавших глубокое самостоятельное познание действительности. В этом поиске рассказ черпал свои силы из многих источников. Рассказ советской эпохи «произрастал» из многих зерен. Свой творческий опыт несли революции М. Горький, В. Шшшков, А. Чапыгин, А. Грин, С. Сергеев-Ценский, П. Романов и др.

Новеллистика первой половины 20-х годов разливалась широким потоком, в котором происходили сложные процессы скрепления течений и их обновления, отторжения тех или иных жанровых черт и эстетических тенденций. Этот процесс то представлял собою молекулярное накопление качеств, то захватывал глубинные слои литературных исканий, которые часто в подспудной борьбе обретали свое право на жизнь. В эти годы еще не очерчивалась типология жанра. Результаты происходивших поисков обнаружатся лишь в середине 20-х годов. Но было бы исторически неверным не видеть попыток современников генерализовать литературный процесс. И если с этой точки зрения топографически представить картину жанра в эти годы, то резко выделяющимся окажутся два наиболее отчетливых направления: «Пролеткульт» и «Серрапионовы братья». Развитие же советского рассказа, однако, не исчерпывалось этой дифференциацией, но, наоборот, во многом шло вопреки ей. Новеллистика первой половины 20-х годов, словно в какой-то момент доверившись «пролеткультовским» и «серрапионовским» постулатам, нашла все же в себе силы защитить от этих постулатов русскую реалистическую традицию. В защите этой традиции и состоит смысл творческих поисков новеллистов этих лет.

<sup>53</sup> Неверов А. Письмо М. Волкову. 7 февраля 1922 г. В кн.: Неверов А. С. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. Куйбышев, 1958, с. 266.

<sup>54</sup> Твардовский А. О Бунине. В кн.: Бунин И. А. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 1. М., 1965, с. 33.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

# ПОЭТИКА ПРОЛЕТКУЛЬТОВСКОЙ ПРОЗЫ

Присутствие новеллистики кануна революции в искусстве пореволюционного периода было связано не только с запоздалыми действиями отдельных издательств, со стечением случайных обстоятельств, оно означало неустранимость момента преемственности в развитии пролетарской литературы. Новеллистическое искусство Бунина и Ремизова, Серафимовича и Пильняка открывало пролетарскому рассказу возможности широкого и в то же время непростого выбора его эстетических ориентиров.

Прозаики Пролеткульта исполняли в первые пореволюционные годы роль законодателя пролетарского искусства. Необходимо исследовать особенности художественного мышления и качество продукции новеллистов «первого призыва» и тем самым проследить, действительно ли, как утверждали теоретики Пролеткульта, новаторское восхождение искусства осуществлялось за счет полного разрыва пролетарского творчества с предшествующим литературным развитием.

### 1

«Пролеткультовский» рассказ был одной из самых первых поисковых лабораторий нового искусства. Судьба этой лаборатории сложна, но результаты ее поисков несомненно заслуживают внимания.

При всей резкой определенности своих идеологических и эстетических установок Пролеткульт представлял собою сложный организм, который знал не только последовательную дидактичность, но и испытывал нелегкую противоречивость как в разработке важнейших положений своих платформ, так и в практическом их осуществлении.

Убежденный в том, что «только сильный коллектив разгадает тайны мира», Пролеткульт неукротимо стремился «достигнуть того, чтобы между мастером и массой не было непроходимых

пропастей».<sup>1</sup> В качестве «приводных ремней» этого движения избирались и техническая реконструкция («мастера новой поэзии придут из круга мастеров революционной техники»<sup>2</sup>), и классовая определенность («слово пролетарской поэзии становится делом пролетариата»<sup>3</sup>), и неопровержимость психологии массы («тот, кто отражает и будет отражать творческую душу масс, за тем пойдет масса»<sup>4</sup>), и революционизирующее значение быта («Пролеткульт хочет и обязан быть кузницей не только нового искусства, но и нового быта, новых жизненных навыков и привычек, суммировкой которых и выльется массовое новое искусство»<sup>5</sup>).

Руководство Пролеткульта, озабоченное чистотой идейных устремлений и направлений формальных поисков, принимало участие в самом разном рода дискуссиях, ожесточенно защищая права пролетарских масс на творчество. При всей жесткости концепций, не принимая ни Маяковского, ни Шершеневича, Пролеткульт в то же время стремился порою как можно шире вобрать в себя явления современной культуры, чтобы чувствовать себя равноправным в истории этой культуры. Здесь, видимо, сказывались, с одной стороны, вполне естественная для любого вступающего в жизнь здоровая жадность любознательности и демонстрация демократизма — с другой; обнаруживалась и известная самоуверенность в провозглашении прочности своих основ, которую не может пошатнуть даже и сотрудничество с антагонистом. Благодаря этому в пролеткультовских журналах появлялись развернутые суждения о пролетарской поэзии, например В. Ходасевича или А. Белого.<sup>6</sup> Пролеткульт внимательно прислушивался к голосу Станиславского,<sup>7</sup> ему на первых порах было доступно мужество признать художественную силу за классическим искусством («Пушкина, Лермонтова, Толстого, Некрасова, Никитина, Кольцова и др. читают в крестьянских очерках. А это уже много значит»<sup>8</sup>) и признать известную беспомощность искусства пролетарского («Схематичность содержания, иногда переходящая в риторику, утомляющую нагроможденностью образов, их оторванность от материи — вот огромный недостаток пролетарских произведений!»<sup>9</sup>). Вместе с тем теоретики нового искусства торопились подключить первые опыты пролетарского

<sup>1</sup> Яровой П. Через содержание к технике, через технику к массам. «Грядущее», 1921, № 1—3, с. 51.

<sup>2</sup> Григорьев С. Новая фабрика. «Горн», 1922, № 1, с. 116.

<sup>3</sup> Родов С. Ответ С. Григорьеву. «Горн», 1922, № 1, с. 120.

<sup>4</sup> «Грядущее», 1921, № 1—3, с. 52.

<sup>5</sup> См.: Кривцов. Наши пути. «Твори!», 1920, № 1, с. 10.

<sup>6</sup> См., например: Ходасевич В. Стихотворная техника М. Герасимова. «Горн», 1919, № 2—3; Белый А. О художественной прозе. «Горн», 1919, № 2—3.

<sup>7</sup> Чехов М. О системе Станиславского. «Горн», 1919, № 2—3.

<sup>8</sup> Яровой П. Через содержание к технике, через технику к массам, с. 53.

<sup>9</sup> Там же, с. 56.

творчества к развитой литературной традиции — и тогда, правда с несколько смущенными оговорками, появлялись такие статьи, как, например, «Верхарн и Гастев» В. Плетнева,<sup>10</sup> или принималось к сведению данное французским журналом «Clarté» определение метода пролетарского искусства как «революционного классицизма».<sup>11</sup> Пролеткульт считал своим правом вынести оценку крупнейшим явлениям мировой культуры — от Леонардо да Винчи до Мопассана — тем самым как бы приближая к себе, к своей работе эти явления, преодолевая «полюс недоступности» высокого искусства.

Но просветительская деятельность Пролеткульта все же носила лабораторный характер.

Об этом уже в 1918 г. писала Н. К. Крупская: «Теперь очень много говорят о пролетарской культуре, причем под пролетарской культурой разумеют устройство рабочих театральных и певческих кружков, клубных развлечений, печатанье рассказов, писанных рабочими и т. д. Все это очень хорошее дело — но это не пролетарская культура, в лучшем случае это ничтожная, микроскопическая частица общей пролетарской культуры».<sup>12</sup>

Просветительская деятельность Пролеткульта не устраняла дидактичности и нормативизма в пролеткультовских устремлениях. Несмотря на подвижность и разносторонность на первых шагах литературной политики этой организации, она испытывала непреодолимое бессилие перед действительностью. Во многом симптоматичен с этой точки зрения прочитанный на одном из заседаний детской секции Пролеткульта доклад «Педагогическая утопия» (И. А. Кан), в котором доказывалась плодотворность уподобления школы «космосу в миниатюре», где бы были созданы идеальные, в смысле всесторонности, условия для воспитуемого — от устройства ботанических и зоологических садов до инсценировок Библии и романов Жюль Верна. И хотя оппоненты возражали докладчику, указывая на то, что подобная система «совершенно не развивает духа активности»,<sup>13</sup> сама идея искусственного, лабораторного взращивания эмоций и умонастроений, «чистой общественности»<sup>14</sup> была неотъемлемым качеством «миропонимания» теории нового искусства. Ими была пронизана сердцевина пролеткультовских исканий в области творчества. Это явление породило сложные для развития литературного процесса обстоятельства, которые, может быть, наиболее отчетливо обнаружили в прозе пролеткультовского периода.

<sup>10</sup> «Горн», 1919, № 4.

<sup>11</sup> Треа Ф. Русский пролетариат и театр. Перепечатано из журнала «Clarté». «Горн», 1922, № 2, с. 157.

<sup>12</sup> Крупская Н. К. О пролетарской культуре. «Правда», 1918, 23 марта.

<sup>13</sup> Без подписи. Педагогическая утопия. «Твори!», 1920, № 1, с. 20.

<sup>14</sup> Братьям пролетариям всех стран. Обращение Международного Бюро Пролеткульта. «Твори!», 1920, № 1, с. 21.

В историко-литературном плане, как правило, привлекает к себе внимание поэзия Пролеткульта и «Кузницы», черты которой обстоятельно обследованы в современном литературоведении.

Это внимание к поэтическому слову вполне оправданно: с поэзией в те годы связывались главные надежды нового искусства. Ритм был объявлен важнейшим и всеохватывающим средством постижения действительности: «Улови ритм наших ударов»<sup>15</sup> — один из главных призывов тех дней. Ему в значительной мере и было подчинено поэтическое искусство, которое сумело уловить и запечатлеть набатный голос перестраивавшегося мира с его звоном «железа и стали, грохотом машин и певучих сирен, новыми символами красного знамени революции».<sup>16</sup> Несмотря на имевшиеся попытки ритмизации («Стихи о паровозе капитального ремонта» Мих. Герасимова или «В этот грозный час» И. Садофьева), пролеткультовская проза была отмечена явлениями несколько иного порядка. Она особенно остро ощутила на себе жесткую ограниченность пролеткультовских установок. И если поэзия существовала за счет единства настроения, единства лирического переживания, то жизнеспособность прозы не могла быть обусловлена лишь этими качествами. Новеллистика (ранняя пролеткультовская проза не знала романа) оказалась поражена мотивом безысходности; он охватил все сферы новеллистического повествования — от темы до сюжетной структуры, стиля.

С одной стороны, этот факт, рядом с победным звоном литавр в поэзии, выглядит несомненным историко-литературным парадоксом, а с другой — явлением глубоко детерминированным. В его возникновении принимали участие обстоятельства разного рода: и установка на типичность только как на массовидность в проявлении социальных эмоций («культ героизма классов должен быть отражен в великих образах пролетарской борьбы. Эти образы не будут индивидуальными»<sup>17</sup>); и — что, может быть, наиболее важно, — расчет лишь на однозначную реакцию, побуждающую читателя к прямому, «утилитарному» действию; и профессиональная неподготовленность авторов, в силу чего для осуществления поставленных задач на вооружение было взято лишь близлежащее и наиболее доступное оружие — именно тот конгломерат приемов беллетристического повествования, который включал и суррогат психологизма по Пильняку и примитивные социальные конструкции писателей-знамевцев, когда они оказались бессильными перед новизной действительности первых лет революции.

Если в демократической прозе кануна революции эта односторонность была порождена стремлением избавить читателя от

<sup>15</sup> «Грядущее», 1921, № 1—3, с. 51.

<sup>16</sup> Там же, с. 55.

<sup>17</sup> Плетнев В. Современный момент и задачи пролеткульта. К читателям-работим. «Горн», 1922, № 1, с. 27.



каких бы то ни было усилий ума и воображения и таким образом, заискивая перед ним, сохранить его за собой, то в пролеткультовской новеллистике однозначность образа имела иную природу. Здесь не было ощущения неуверенности в читателе; наоборот, прозаики были убеждены в преданности своего читателя, уверенно распоряжались его чувствами. Задача состояла в том лишь, чтобы наиболее коротким, без издержек, путем добиться необходимого читательского восприятия.

Совокупность этих обстоятельств создавала сложную для развития прозы обстановку, в которой по существу не было предпосылок к самостоятельному исследованию. И проза, по природе своей долженствующая открывать новый материал, поскольку более многосторонне раскрывала человеческую жизнь, не в состоянии была этот материал освоить. А потребность в прозе была велика, свидетельством чего являлся уже один тот факт, что прозой стали заниматься и поэты, и сами теоретики пролеткультовского искусства.

Изданный в 1918 г. ВЦИКом «Пролетарский сборник» (кн. 1) организационно еще не был связан с Пролеткультом; но подготовившийся, видимо, в непосредственной близости с пролеткультовским движением, он отразил ряд существенных сторон пролетарской беллетристики первых революционных лет.

За исключением И. Касаткина и в какой-то мере К. Еремеева, авторы сборника были неизвестными — В. Иванов, В. Тимофеев, О. Гуман, П. Георгиев, В. Лазарев, И. Репин, Р. Завражный, Е. Чужой, — неизвестными они и остались для искусства, но «вмешательство» их в литературный процесс было символично.

Симптоматична была уже сама тематика рассказов сборника — большинство из них посвящены дням революции, но не в связи с победными событиями времени, а в народническом — с акцентом жертвенности — ее восприятии. Мотив жертвенности пронизывает повествование, и преодолеть его не удается авторам первого «Пролетарского сборника».

В «Тюремных тенях» В. Иванову важно было воссоздать испытанную коллизию — чувство любви приносится героями в жертву революции — ради того, чтобы выяснить сам «механизм» этой благородной реакции. И хотя автор не в силах был прикоснуться к социальным явлениям, благодаря подробному воссозданию психологического состояния героев ему все же удалось уловить тот момент в сознании человека, находящегося перед казнью (герой накануне смерти ждет свидания с любимой), когда радость любви помогает осознать себя каплей в «могучей реке жизни». Именно эта философия помогает герою отдать «все, что... дорого, как должную плату судьбе и истории».<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Иванов В. Тюремные тени. (Из недавнего прошлого). В кн.: Пролетарский сборник. Кн. 1. М., 1918, с. 48.

В рассказах О. Гуман «Голгофа» и «Мать» в центре внимания стоят иные психологические ситуации. Здесь личные, исконные человеческие привязанности рассматриваются в качестве взаимоисключающих для революционных устремлений героев. Они оказываются той голгофой, которая знала будто бы лишь мучительную человеческую пытку. В рассказах О. Гуман поступки, связанные с революционным делом, как правило, существовали сами по себе, а душевное состояние героя — само по себе. По сути дела та же сюжетная конструкция в «Марийке» Б. Тимофеева и в «Беглеце» К. Еремеева. Эти рассказы своей тематикой и кругом проблем в значительной мере соприкасаются с «Счастьем» А. Серафимовича и по исходу сюжета, казалось бы, повторяют этот рассказ.

Но в отличие от Серафимовича, который стремился проникнуть к самым первоосновам эмоций, авторы «Пролетарского сборника» воссоздавали рассыпающийся конгломерат чувств. Природа человеческих переживаний в целом оставалась неосвоенной, повествование носило иллюстративный характер («Беглец» К. Еремеева), проникновение писателей в психологические процессы оказалось неглубоким. Отсюда и ощущение гнетущей безысходности, которая возникала у читателя в связи с тягостным драматизмом судеб героев: почти все они, не приобщенные к жизни, кончали мучительной смертью.

Несмотря на это, проза сборника сохранила значение не только художественного эксперимента, но и как выражение знаменательного общественного настроения. «Пролетарский сборник» был одним из самых первых новых изданий; он открывался изложением своей эстетической программы. И симптоматично, что в единстве с тезисом, защищающим реализм, в ней было выдвинуто требование к писателю «находить в душе светлые искорки добра», благодаря которым можно было бы «выковать революционную волю трудового народа».<sup>19</sup>

Видимо, эта отчетливая этическая, воспитательная направленность, с ее доверительной гуманистичностью, во многом и определяла содержание рассказов. Настойчивое развитие в них мотива жертвенности давалось не проповеднически, а с интонацией мягкой грусти и задумчивого внимания.

И хотя авторам «Пролетарского сборника» не удалось разработать сколько-нибудь цельные концепционные воззрения в области эстетики пролетарского искусства, их попытки вызвать доброе читательское сочувствие — пусть порой даже и черезходящую нередко до экстаза («Марийка») непритязательную сентиментальность — заслуживающий внимания факт. Он символически свидетельствует о том, что самые первые свои шаги

<sup>19</sup> От редакции «Пролетарских сборников». В кн.: Пролетарский сборник. Кн. 1, с. 3.

революции связывала с стремлением к человечности, в которой видела сердцевину революционных устремлений своих бойцов.

Новеллистика Пролеткульта замыкалась в ограниченном круге человеческих эмоций. С одной стороны, это было изображение угнетенного социального состояния героя, а с другой — сентиментальное сострадание к нему. И в том и в другом случае новеллистика прибегала к нагнетению натуралистических красок, стремясь вызвать наверняка точную реакцию читателя. Поэтому, например, Грошик (С. Н. Копейкин), повествуя в рассказе «Потрава» о бедственном, забитом положении своих героев, рисует (в ориентации на стилистику С. Подъячева) сцены бесчеловечных семейных драк, побоев, и даже пейзаж в этом рассказе нагоняет «тяжелую, безысходную тоску да гнетущую, подавляющую жуть».<sup>20</sup> Для произведений Грошика было особенно характерно сочетание мрачных красок и неприхотливо лазурных тонов, передававших настроение удачи, счастливых концов в судьбах героев. Так, например, рассказ «Проезд» писатель строил на такой ситуации, когда артельное чувство локтя (окружающие помогли мужику сдвинуть с места воз) искупало все невзгоды человеческого бытия и потому развязка радужно расцветивалась в рассказе: «Поезд промчался, и все вдруг ожило. Прошла сонливость и озлобленность, слышатся веселые шутки и задорный молодой смех».<sup>21</sup>

Писатель сравнительно легко конструировал душевное состояние героев, организовывая быструю смену человеческих настроений, нигде не допуская сколько-нибудь сложных их сцеплений, не допуская противоречивых чувств. В «Инвалидах» Грошик в начале рассказа подбирал однотонные краски, рисующие униженное положение живущих на панели, изуродованных войной людей, в конце же повествования рассказчик безоговорочно сменял эти настроения безоблачностью. То же, что и в «Проезде», движение артельного чувства — рабочие решают оказать денежную помощь инвалидам — искупает все тяготы и формирует социальные чувства героев: «„Вот видишь, как все хорошо устроилось. Я знал, что товарищи не откажут в помощи, это ведь не богатый родственник. Мы только этим и сильны, что друг за друга стоим“». Подумав немного, он наивно, как ребенок добавил: „знаешь что? Теперь мы и в самом деле будем настоящими коммунистами, у нас не будет ни твоего, ни моего, а будет все наше, хорошо? Ты согласен?“. Солдат весело засмеялся и ответил: „Хорошо“».<sup>22</sup>

Особую область пролеткультовского творчества составляли рассказы о детях А. Весниной — «Завидное житье. Посвящается

<sup>20</sup> Грошик. Рассказы. Изд. 2-е. Пг., 1919, с. 3. (Библ. Пролеткульта).

<sup>21</sup> Грошик. Рассказы. Кн. 2. Пг., 1921, с. 10.

<sup>22</sup> Там же, с. 45.

пролетарским детям»,<sup>23</sup> Грошика — «Пронькино житьишко»<sup>24</sup> и др. Тема угнетенного детства создавала особенно благоприятную почву для художественной сентиментальности. Впрочем, этим отличались и опыты пролеткультовцев в области юмористических жанров. И хотя, например, юморески П. Арского — «Николай Угодник», «Как меня хоронили», «Мучитель» и др. — были, видимо, предназначены для демонстрации широких возможностей пролетарской прозы, они смогли лишь повторить все тот же незатейливый рисунок человеческих эмоций, простейших житейских ситуаций: «Товарищи-пролетарии, вы все, кому случится прочитав это чистосердечное описание человека, поселившегося в буржуазной квартире, несмотря на все маленькие недостатки „механизма“, как пишут теперь в наших советских газетах, вы все-таки не игнорируйте буржуазных квартир. После того, как в них поживешь и приведешь их в порядок, они делаются очень удобными. В особенности в них хорошо чувствуют себя наши дети, — их щечки начинают розоветь, глазки блестеть, а характер делается веселым. Поэтому, ради сохранения жизни наших деток, занимайте буржуазные квартиры, несмотря на все кажущиеся их первоначальные дефекты и недостатки».<sup>25</sup>

Пролеткультовская новеллистика обнаруживала особую привязанность к такой фабуле, в которой обыгрывалась наивная доверчивость не просвещенных цивилизацией героев, и в связи с этим в рассказах рождался комический эффект неожиданного счастливо складывающихся обстоятельств.

В «Малых Маяках» (А. Веснина), например, вначале повествование разворачивается вокруг мотива нарастающего страха: пущен слух, которому доверчиво поверили крестьяне, что приведенные в село под конвоем красноармейцев братья Малыгины будут казнены за дезертирство. Но как выясняется в финале, Малыгины выступали против царистских настроений на фронте, и потому комиссар, «плотный, высокий человек, одетый как заводской рабочий, просто, но чисто»,<sup>26</sup> провозглашает братьев солдатами революции. Развязка строится совсем в стиле благодушных финалов «душевных разговоров»:

« — Так мы завтра же придем, — говорили, прощаясь с политкомом, братья Малыгины.

Тот крепко пожал им руки.

— Нет, уж вы недельку отдохните — таких надо беречь, а там мы поработаем!..

<sup>23</sup> Веснина А. Завидное житье. Посвящается пролетарским детям. Рассказы. Пг., 1920.

<sup>24</sup> В кн.: Грошик. Рассказы. Изд. 2-е. Пг., 1919.

<sup>25</sup> Арский П. Как я переехал в буржуазную квартиру. В кн.: Арский П. Мелка революции. Рассказы. Пг., 1921, с. 30.

<sup>26</sup> Веснина А. Малые маяки. Рассказы. Пг., 1924, с. 10.

Толпа ожидающих плотным, радостным кругом обняла братьев Малыгиных и так повела их домой.

Отец шагал в ногу с сыновьями...

Самыми дальними от своих мужей, не виденных более трех месяцев, были только Лукерья с Марьей.

Совсем оттеснили их на край...

Они не лезли к мужьям, а только не отрывали от них глаз, то блещущих слезою, то радостью.<sup>27</sup>

Столь же однотипно повествование и в таких рассказах П. Арского, как «Метла революции», «Красное и белое», где зоркий комиссар, «железная метла революции»,<sup>28</sup> разоблачает фальшивомонетчика, а в самый критический момент, когда белогвардейцы намеревались произвести расчет с семьей революционно настроенного крестьянина, — «окружили избу защитники советской власти. Пули пронизали палачей, и, тяжело раненные, белые попали в плен».<sup>29</sup>

Но в пролеткультовской новеллистике были и стремления коснуться сложных, противоречивых чувств человека, понять глубины человеческого характера. В этом отношении рассказ П. Арского «Кровь рабочего» выделялся на общем фоне прозы.

Участвовавший в расстреле восставших рабочих, солдат не может избавиться от чувства вины. И хотя в финале передается победное шествие революции, к которому примыкает и герой: «Стихшая было марсельеза грянула с новой силой. Могучие звуки бессмертного революционного гимна поплыли над Невой далеко-далеко»,<sup>30</sup> — повествование замыкает тягостная интонация: «Темно-красное пятно на снегу, воспоминание о котором жгло душу огнем несказанной муки, тоски и страха за содеянное тяжкое и злое дело!».<sup>31</sup>

Нравственный акцент был здесь подчеркнут с особой силой.

Но пролеткультовская проза все же не смогла совместить в художественном единстве раскинувшийся перед ее взором мир. Даже спустя пятилетие новеллистика Пролеткульта испытывала непреодолимую робость перед революционной действительностью. Симптоматично, что непосредственных явлений русской революции рассказ этого направления по сути дела и не-смог коснуться, хотя эта тема и была поставлена теоретиками в центр внимания.

Опыт пролеткультовской новеллистики показывал, что новые социальные эмоции были недостаточной основой для осуществления новаторского движения литературного искусства. Если основываться на материале прозы Пролеткульта, то можно было бы прийти даже к выводу, что с приходом революции по существу

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Арский П. Метла революции, с. 7.

<sup>29</sup> Арский П. Кровь рабочего. Рассказы. Изд. 4-е. Пб., 1919, с. 25.

<sup>30</sup> Там же, с. 18.

<sup>31</sup> Там же.

и не произошло радикальной смены социальных эмоций. В пролеткультовской новеллистике продолжали в известной мере монотонно звучать педшие еще из литературы начала века элегические мотивы подневольного гнета пролетарских и полупролетарских слоев. Из рассказа в рассказ повторялось по одной и той же схеме описание тяжкого пути пролетария. Финал повествования чаще всего содержал проникнутую экзальтацией сентенцию в духе новеллистических сборников «Огни». Там же, где речь шла об интеллигенции, рассказы повторяли «типовые схемы» Муйжеля и Серафимовича, где главным было безысходное противопоставление чувства любви героя его революционному долгу.

Пролеткультовские авторы в своих произведениях повторяли опробованную в литературе схему, которая отражала путь пролетарских и средних городских слоев к сознательному протесту против социального гнета. Схема не была осложнена ни серьезными социальными обстоятельствами, ни проблемами эстетического свойства. В сборниках П. Арского («Кровь рабочего»), И. Садофьева («Окровавленная лестница»),<sup>32</sup> А. Крайского («То, что было»)<sup>33</sup> и др. из рассказа в рассказ демонстрировалась, по сути дела, одна коллизия: как, не выдержав капиталистического гнета, рабочий решался на стачку, на открытый протест. Разница заключалась лишь в том, что у Садофьева, например, рассказы носили более назидательный характер, у Крайского обнаруживалось стремление разнообразить приемы новеллистического повествования, вплоть до попыток развернуть интригу фантастико-приключенческую («После смерти»). Но несмотря на благополучный, исторически оправданный сюжетный исход (герой приходит к революционной борьбе), повествование и в этих рассказах создает впечатление эмоциональной тягостности. Пролеткультовская проза знала лишь два связанных друг с другом аспекта социальной психологии. Один отражал неуклонное стремление к победе в революции и уверенность в этой победе, другой — принимал как неизбежность мучительную жертвенность этой борьбы. В основе своей благородные и отвечающие истинному положению вещей, эти социальные эмоции, повторявшиеся в однотипном сочетании (герой только потерей близкого человека обретает право на участие в революции), оказывались малопродуктивными для искусства; они не раскрывали многогранности реального исторического бытия. Возникла эмоциональная подавленность и в психологии героя, и в читательском восприятии. Мотив жертвенности не обретал ни философского, ни социально детерминированного наполнения.

Критиками были созданы и теоретические обоснования подобного художественного подхода к теме становления личности

<sup>32</sup> Садофьев И. Окровавленная лестница. Рассказы. 1915—1919. Пг., 1920, 95 с.

<sup>33</sup> Крайский А. То, что было. Пг., 1924, 64 с.

в революции. И. Пчелинцев еще в 1921 г. писал: «...Если теперь возможно что-либо рассмотреть, то лишь в состоянии созерцания, а разве можно созерцать, разве можно хоть на минуту уйти из кипящего ада борьбы?.. Сейчас моменты порыва напряженно нервных схваток, говорить о них, тем более исследовать их, сейчас невозможно».<sup>34</sup> Рядом с этой социально-нравственной мотивировкой существовала сформулированная (правда, несколько позднее) и пролеткультовская теория рассказа с ее классификацией: «рассказы простые», «рассказы сложные», «многоточийные рассказы» — и с ее основным постулатом: «ничего такого, чего нет и не было в жизни, ничего нового, еще не существовавшего писатель придумать не может».<sup>35</sup> Вполне естественно, что при подобном обосновании художественного метода умалаялась познавательная функция литературы.

Издержки, ограниченность такого подхода к действительности давали о себе знать в творческой практике тех лет.

Рядом с эстетическим аспектом в пролеткультовской прозе буйно разрасталась сентиментальность («Любовь — страсть, в которой есть только разные запахи и прикосновения взволнованной кожи и которая приходит и уходит, как дождь»; «любовь — страсть, которая должна быть под свежими листьями лесными, под трубный, нежный, зовущий рев самки лосиной или тетеревиный ток»)<sup>36</sup> В этом отношении, по-видимому, наиболее ярким является рассказ «Весенняя песня» В. Плетнева. Сюжет воспроизводит чувство сопереживания, охватившее впервые узнавших любовь героев. Автор уходит от бытовой событийности, он пытается слить эмоции героев с пышным буйством природы. Но безудержность в нагромождении красок, не знающий меры пафос, сумбурная философичность — все это топит живую конкретность рассказа, а вместе с ней и живую плоть воссоздаваемого чувства. В результате неоспоримый, казалось бы, призыв «слушать и понимать язык природы» и таким образом уметь отдаваться любви, этой «солнечной радости жизни», производит в рассказе ощущение непреодолимой бесплодности, поскольку не нащупываются психологические контакты с настроением читателя. Неистовый надрывный крик о любви был способен вызвать скорее оторопь:

«Люди...

О, если бы поняли вы, что мир беспощадный, суровый, так полон любви.

Вы стали бы великою, творческой силой.

Вы стали бы мудры и чисты, как жизнь.

<sup>34</sup> Пчелинцев И. Заметки о пролетарской беллетристике. «Творц!», 1921, № 2, с. 23.

<sup>35</sup> Крайский А. Что надо знать начинающему писателю (Построение рассказов и стихов). Л., 1928, с. 22.

<sup>36</sup> Стрельникова В. Девушка в шинели. Эюд. «Горн», 1922, № 2, с. 18.

Вы стали бы ясны, как детские глазки.

Вы стали бы солнцем.

Вы стали бы сами любовью бескрайней, как море». <sup>37</sup>

Новеллисты пролеткультовского направления предпринимали усиленные попытки все же овладеть миром. Они стремились подчинить его хотя бы самой системой образности. В основе этой образности оказывалась либо гиперболическая контрастность, с неоспоримой уверенностью расставлявшая акценты в происходящем («Красные пожарица, испепелившие хмурую сталь, закалили в борьбе молодых самородков и расчистили им путь из жизни на вершины»), <sup>38</sup> либо насыщенность сравнениями с настойчивым уподоблением воссоздаваемого бытовым, хорошо освоенным представлениям, предельно приближающим образ к читателю. Тем самым проза как бы освободила себя и читателя от необходимости искать пути к проникновению в сложный противоречивый мир («Мысли бегут, как серая отара овец, спешащая в жаркий летний полдень к голубой степной тропинке — к ручью»; в характеристике героя: «грудь — большой мех в чумазой кузнице на хуторе отца»; <sup>39</sup> «ночь ласкает нас своим теплым дыханием, как нежная мать гладит своей мягкой рукою, улыбаясь мерцаниями звезд» <sup>40</sup>).

Эта стилистическая особенность была свидетельством сложного явления в эстетике. Внешне она вполне находилась в русле той закономерности, которая была установлена А. Н. Веселовским в его «Исторической поэтике»: «Элегическое увлечение красотами природы, интимность *Naturgefühl* я, жаждущего отголосков, наступало в истории не раз... Такое настроение понятно в эпохи колебаний и сомнений, когда назрел разлад между существующим и желаемым, когда ослабела вера в прочность общественного и религиозного уклада и сильнее ощущается жажда чего-то другого, лучшего. Тогда научная мысль выходит на новые пути, пытается водворить равновесие между верой и знанием, но сказывается и старый параллелизм, ищущий в природе, в ее образах, ответа на недочеты духовной жизни, созвучия с нею. В поэзии это приводит к обновлению образности, пейзаж — декорация наполняется человеческим содержанием». <sup>41</sup>

Но поэтика пролеткультовской прозы даже в своих побудительных причинах не содержала глубоких целей. Что же касается результатов ее эстетического освоения мира, то здесь, как правило, не обнаруживалось ни нового знания, ни высокой поэзии,

<sup>37</sup> Плетнев В. Весенняя песня. «Горн», 1920, № 5, с. 12.

<sup>38</sup> Власов-Окский Н. Огопыи в степи. «Грядущее», 1921, № 1—3, с. 50.

<sup>39</sup> Барышевский К. Голос революции. Рассказ. «Грядущее», 1921, № 1—3, с. 29.

<sup>40</sup> Плетнев В. Весенняя песня. «Горн», 1920, № 5.

<sup>41</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 199.



поскольку в самом первоэлементе пролеткультовской образности не было исследовательского момента. Было властное стремление уподобить себе мир.

Однообразие в прозе Пролеткульта «возвышенных, гиперболизированных эпитетов» настораживало уже и современников, вызывало у них возражения. Б. Арватов со свойственной социологической поэтике категоричностью и крайностью в формулировках писал по поводу образности рассказа Вл. Кириллова «Первомайский сон» («Твори!», 1921, № 3—4): «Шаблонная форма убилла агитационную идею, стала средством созерцательной эстетической иллюзии, т. е. оказалась самоцелью», такого рода творчество расценивалось как «глубоко вредное и реакционное».<sup>42</sup>

Но подобного рода издержки, недостатки пролеткультовского творчества в современных работах о ранней прозе либо отодвигаются на задний план, либо вовсе замалчиваются. Большинство концепций ранней советской прозы строится без учета эстетического качества художественного материала.

Так, например, для оформления «теории эмоционального фактора» в литературе социалистического реализма оказывается достаточным взять на вооружение лишь те обстоятельства, что годы Октября начинались с радостного, солнечного восприятия революции, что революция «ассоциировалась в сознании народных масс и народных поэтов не со свирепой зловещей мглой, но с ярким солнцем, которое наконец-то льет свои животворящие лучи и разгоняет тучи».<sup>43</sup> Но, надо полагать, смысл научного подхода должен сводиться к тому, чтобы этот неопровержимый социально-исторический момент был исследован с точки зрения эстетической, литературоведческой. Ведь ближайшее рассмотрение литературы этих лет показывает, что в искусстве воплощение мажорных чувств происходило не только под знаком положительным, но и с серьезными издержками, которые нередко сказывались самым отрицательным образом и на развитии литературы, и на воспитании эмоций у современника. И как в любом агрегате качество работы оценивается не тем, насколько красочно оформлен этот агрегат, а по тому, сколь эффективна работа лежащего в основе его конструкции механизма, так и применительно к эффективности прозы первых пореволюционных лет необходимо выявить, оценить природу и механизм той художественной системы, которая лежала в основе этого литературного явления. И тогда, видимо, должен несколько скорректироваться ставший в наших работах уже привычным ход рассуждений о путях формирования метода социалистического реализма.

<sup>42</sup> Арватов Б. Эстетический фетишизм. В кн.: Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928, с. 83, 93, 100.

<sup>43</sup> Андреев Ю. А. Революция и литература, с. 89.

Судьба пролеткультовской новеллистики с особой очевидностью демонстрировала на рубеже эпох внутреннюю взаимозависимость, взаимообусловленность этапов литературного процесса.

Несмотря на то что в установлениях Пролеткульта во всем сквозила невозмутимая претензия на нововведение, деловая уверенность в новаторстве, творческая практика прозаиков свидетельствовала о прямой зависимости их работы от ближайших предшественников.

В этом факте сказывалось важнейшее обстоятельство историко-литературного процесса тех лет. Оно свидетельствовало о слабой жизнеспособности пролеткультовского искусства. По существу оказавшаяся всего лишь эпигонским продолжением той повеллистки кануна революции, которая шла в конце концов на компромисс с действительностью (Муйжель, Подъячев), пролеткультовская проза не осуществила ни глубоких связей с социально-нравственными исканиями русской классической литературы, ни новаторского открытия мира. Но несмотря на это некоторые современные исследователи приписывают этой прозе функции первооткрывателя, исходя лишь из того, что по своей тематике пролеткультовская проза была созвучна делу революции.

Пролеткультовская новеллика замыкалась в ограниченном круге человеческих эмоций. Рассказчики прибегали либо к нагнетению натуралистических красок, либо к бескрылой описательности. Мотивы жертвенности, не обретавшие ни философского, ни углубленного конкретно-исторического наполнения, могли вызвать у читателя лишь настроение гнетущей безысходности. Писатели Пролеткульта не выходили в своем повествовании за рамки все того же «душевного разговора» с читателем, обнаруживая беспомощность в раскрытии и изображении социальных противоречий. Рядом с аскетизмом в рассказах пролеткультовцев бурно разрасталась сентиментальность, восторженная бравурность, заглушавшая живое движение человеческих чувств.

И как бы мы положительно ни относились к рассказам В. Попова «о дореволюционном быте официантов, зарисовкам из жизни городских низов М. Криницкого, рассказам Н. Лященко о заводских и деревенских буднях, рассказам А. Хирьякова о неудачных поисках счастья интеллигентами»,<sup>44</sup> к произведениям А. Свирского, П. Арского, Дм. Четверикова, все же представляется неоправданным именно в этой прозе видеть ту новаторскую черту, которая будто бы «радикально отличает всю новую литературу от литературы, разбившейся о социалистическую революцию: глубинный, органический демократизм».<sup>45</sup> Подобное утверждение Ю. Андреева прежде всего касается положений общеидеологического характера и не раскрывает непосредственных закономер-

<sup>44</sup> Там же, с. 115—116.

<sup>45</sup> Там же, с. 116.

ностей искусства. Явление демократизма в его столь общем виде, как «признание всех человеческих прав у всех без исключения людей труда, как бы темны, забыты и дики они ни были», как «признание права народа на борьбу со своими насильниками, с теми, кто повинен в бесправии и угнетении»,<sup>46</sup> — такое понимание демократизма еще очень мало что объясняет в специфике литературных исканий. Сколь бы ни были неопровержимы социальные идеи, исповедуемые пролеткультовскими писателями, они тем не менее не смогли вывести пролетарскую прозу на путь новаторских открытий. Нужно было могущество художественного мышления, способного проникнуть в стихию человеческих эмоций и умонастроений, способного объять и осмыслить эту стихию. Задача современных исследований и должна состоять в том, чтобы раскрыть, в каких же пластах ранней прозы залегал источник такого мышления.

Но тем не менее пролеткультовский период в истории прозы знаменателен тем, что, несмотря на все свои решительные попытки, новое искусство не могло порвать с традициями, несмотря на то что оно несло на себе груз наследственности. И, таким образом, даже в момент «первотолчка» не возникло непреодолимого барьера между искусством старой и новой эпохи.

Зависимость от предшественников сказывалась не только в калькировании новеллистических приемов. Именно рассказ кануна революции нередко служил непосредственным подспорьем Пролеткульту в утверждении его принципов. Характерно в этом отношении бытование рассказов А. Чапыгина. Его сборники — «Нелюдимые»,<sup>47</sup> «Очарованные»,<sup>48</sup> «Одинокие»<sup>49</sup> — словно вычленили собою сюжет существования пролеткультовской беллетристики. Эти книги составлены из одних и тех же, расположенных лишь в различном сочетании, произведений. Написанные перед революцией, они посвящены мучительным, нередко трагическим поискам путей к новой, светлой жизни. Герои рассказов — кровельщики, фонарщики, дворники, богомазы. Чаще всего это вчерашний крестьянин, которому органически чужда городская цивилизация. Патриархально-крестьянский антиурбанизм — важнейшая тема этих рассказов.<sup>50</sup> Определеннее, чем, например, у Серафимовича, сформированные профессией, чапыгинские характеры, по-видимому, и привлекли внимание деятелей Пролеткульту этой своей ремесленнической сословностью, которая была способна более быстро установить прямые, с точки зрения социальной, связи с читателем. Тем самым как бы обеспечивалась и

<sup>46</sup> Там же, с. 116—117.

<sup>47</sup> Чапыгин А. Нелюдимые. Рассказы. СПб., 1912.

<sup>48</sup> Чапыгин А. Очарованные. Рассказы. Пг., 1919 (Библи. Пролеткульту).

<sup>49</sup> Чапыгин А. Одинокие. Рассказы. 1923. (Библи. Современника).

<sup>50</sup> См. об этом: Вальбе Б. Алексей Павлович Чапыгин. Очерк жизни и творчества. Изд. 2-е, перераб. Л., 1959, с. 25—26.

большая дидактическая нацеленность в восприятии этих рассказов. В прозе Чапыгина пролеткультовцев привлекала и ярко выраженная тема протеста. Причем, по-видимому, протест этот рассматривался социально спрямленным лишь в одной плоскости: бунт героя против капиталистического города. При этом пролеткультовцами не учитывались такие мотивы рассказов Чапыгина, как судьбы гуманизма в среде обездоленных («Игошка», «Образ»), позитивные аспекты привязанности человека к земле («Барыня»). Но на историческом переломе, в годы революции симптоматично менялось социально-эстетическое восприятие читателями чапыгинских рассказов. Для дореволюционной России в этих рассказах на первый план выдвигался факт разрыва героев с обществом, их отверженности от этого общества, причем отверженности такой, которая еще не проясняла социальных своих причин. Возникла ситуация лишь психологически нарушенного общения героя с окружающим миром. Сборник получает свое первое название «Нелюдимые».

С точки же зрения пролеткультовских воззрений проблема, отражавшая взаимоотношения чапыгинских героев с обществом, приобретала уже иной смысл. Но поскольку узел социальных противоречий оставался неразвязанным и в этом случае, состояние глухой оппозиции, которым были охвачены герои, трактовалось уже как их бессильный протест против гнета враждебной действительности. И здесь обнаруживалась одна из самых характерных психологических, эстетических особенностей пролеткультовской беллетристики — ее тяготение к повышенной, экзальтированной эмоциональности. Именно в таком ключе и были прочитаны чапыгинские рассказы пролеткультовской критикой; в несколько иной трактовке и герои были рекомендованы читателю: в 1919 г. сборник этих рассказов в издании Пролеткульта получил новое название — «Очарованные». И в этом факте отразилась сквозившая буквально во всем эмоциональная возбужденность пролеткультовской эстетики.

Третье издание сборника было предпринято уже тогда, когда проза пореволюционной поры переживала период возмужания и смелее обращалась к сложным явлениям действительности. Теперь в героях Чапыгина как бы притупились и болезненная настороженность, и социальная экзальтация. На фоне развернувшейся классовой борьбы застенчивые бунтари из «Очарованных», мечтавшие о невиданных, с «дивным пением» райских птиц, оказались не в силах вмешаться, открыто ринуться в эту борьбу. Замкнувшись в своей тоске по лучшей жизни, они, как теперь казалось, словно пытались отгородиться от этой ожесточенной борьбы. Такими они и стали известны читателю в 1928 г.: сборник появился под новым названием — «Одинокие». Ряд рассказов сменил свое название, исчезает сосредоточенность на профессиональной характеристике героя: вместо «Метельщик» — «Игошка» и т. п.

В 1921—1922 гг., в том переломном в истории новеллистики периоде, когда отчетливо заявили о себе наиболее жизнеспособные традиции реалистического искусства, каноны пролеткультовской прозы стали сдавать свои позиции. Это особенно ошутимо сказалось, например, в рассказе Ю. Добрынина «Уход Мавры. (Из цикла к новому)».

На первый взгляд, многое сохранялось в нем от канонів пролеткультовского письма: и пышная, житейски «очеловеченная» образность («Вышел молодой, весенний вечер погулять. Тряхнул слегка темно-русые кудрями, улыбнулся — да так с улыбкой и застыл: красавицу зорьку увидел... пышная румяная, в голубом с отливом сарафане...»),<sup>51</sup> и примитивное использование природы в качестве проводника в движении социальных событий, и бросакая отрывистость фразы в диалоге.

Вместе с тем в этом рассказе появилось то пристальное внимание к действительности, которое не могло допустить какой бы то ни было произвольности выводов и суждений об этой действительности.

Финал рассказа, запечатлевший состояние противоречивости современной жизни («И сжалась деревня, притаилась, насторожилась...»<sup>52</sup>), значил для пролеткультовской прозы многое. В нем давало о себе знать новое качество новеллистической структуры. Попытка Ю. Добрынина воссоздать в рассказе процесс перестройки женского сознания — деревенская Марфа уходит к новой жизни в город — отразила общие для прозы этих лет стремления. В это время публикуют рассказы о новом быте, о новой женщине такие писатели, как Л. Гумилевский («Без мандата», 1920), А. Неверов («Марья-большевичка», 1921). Появление рассказа «Уход Мавры» в пролеткультовских кругах важно в том отношении, что в нем как бы расшатывалась прочно сцементированная сюжетная структура пролеткультовской беллетристики. У Ю. Добрынина воссоздаваемая действительность заговорила неожиданными интонациями. Тема революции вошла в рассказ не исступленным звоном набата, а как глухой отзвук где-то далеко происходивших событий («Грянула — случилась революция. — Там, где-то, в городе, далеко: но деревня все-таки задвигалась — заворочалась...»<sup>53</sup>). Да и сама героиня появилась вне привычной для подобных образов жертвенности; она была погружена в какие-то неясные пока для нее предчувствия, ожидания («И не знала еще Мавра, что ее тянет так, и куда...»<sup>54</sup>), полна тяги к полнокровной жизни. Уход героини в город выглядит психологически оправданным (автор умело воссоздает тягост-

<sup>51</sup> Добрынин Ю. Уход Мавры. Рассказ. (Из цикла к новому). «Горн», 1922, № 1, с. 12.

<sup>52</sup> Там же, с. 15.

<sup>53</sup> Там же, с. 13.

<sup>54</sup> Там же.

ность той обстановки, в которой находится Мавра). И эти небрежно, казалось бы, брошенные мазки, и неотчетливые, на первый взгляд, интонации, и сам образ деревни, затаившейся, полной неожиданностей и потому не подчинившейся будто бы автору, — все это было вновь для пролеткультовской новеллистики.

Пролеткультовские же авторы — В. Плетнев, Грошик, А. Веснина, К. Лоптин, А. Крайский — не смогли преодолеть сложившуюся в их творческой практике схему рассказа.

## 2

И лаборатории Пролеткульта открыли свои двери новым веяниям. По-видимому, в этом сказалось не только признание своих ошибок, но и стремление во что бы то ни стало преодолеть обнаружившееся творческое бессилие, попытаться выйти из тупика. В 1921 и особенно в 1922 г. пролеткультовские журналы пытаются привлечь новых авторов. В этом сотрудничестве уже не было недавнего нетерпимого наставничества. Пролеткульт оказывался в положении, вроде бы зависимом от этой новой генерации, он, казалось, ждал ее слова.

И здесь обнаруживается еще одна важнейшая особенность развития прозы пореволюционного периода. Новые писатели, пришедшие на смену пролеткультовским авторам, начинали свой творческий путь до революции. Еще до Октября 1917 г. выработывалась их манера письма, их индивидуальный почерк. В произведениях этих писателей зрело, подготавливалось опровержение пролеткультовских установлений. Смысл этого опровержения состоял в том, что новое поколение новеллистов, открыто идя навстречу революций, подчинило свое творчество углубленным социально-нравственным исканиям, разрешению проблем гуманизма. Малая проза обрела здесь отчетливый исследовательский характер. Зерно же этих исканий, сама тема новеллистики, в более или менее ясных очертаниях намечалось в творчестве каждого из этих писателей уже до 1917 г. Революция же обострила эти искания, обнажила скрытые творческие возможности, обогатила их новой жизненной силой.

Изучение этого пласта новеллистики показывает, что, вопреки пролеткультовским представлениям, революция вовсе не перекрыла главное русло русской литературы с ее высоким коэффициентом нравственности, с ее преданностью реалистическому взгляду на мир. И здесь русская литература — вопреки упомянутым выше утверждениям — не «разбивалась о революцию».

В 1921 г. журнал «Грядущее» печатает рассказы Вс. Иванова «Смерть», «Книга», «В дни бегства» и «Глиняная шуба». Орга-

низационно Вс. Иванов был связан с Пролеткультом; его первые рассказы публиковались в «Сборнике пролетарских писателей» (1917), но впоследствии он порвал с Пролеткультом, вступив в группу «Серапионовы братья».<sup>55</sup> Появление в «Грядущем» рядом с произведениями Грошика и А. Крайского рассказов Вс. Иванова — событие, знаменательное для судеб Пролеткульта. Впервые, пожалуй, в мир пролеткультовского творчества ворвалась буйная, не поддающаяся искусственным художественным уложениям живая действительность.

В рассказе Вс. Иванова отображаемая действительность проникнута мощным борением, исход которого не был predetermined, в отличие от пролеткультовской практики, писательской заданностью. Это явление несомненно было новаторским для пореволюционной прозы, преодолевавшей различные жесткие конструкции и нормы, созданные то ли А. Ремизовым, то ли авторами Пролеткульта или «Серапионовых братьев». Роль Вс. Иванова в этом процессе громадна. Его рассказы буквально опрокидывали жесткие, стройно возведенные в те годы в литературе искусственные построения.

В рассказе «Смерть» писатель стремился выявить противоречия происходящего. Внешне все в этом рассказе погружено в состояние неизбывного покоя — и невозмутимый, дорожающий этой своей невозмутимостью и очень уважающий себя за это киргиз Темербей, и маленький, затерявшийся, дремлющий аул, и сама степь, где «жгущий ноги песок и беловатое, безоблачное и жуткое поэтому небо».<sup>56</sup> Да, собственно, и происшедшее событие даже предсмертным криком не разорвало этой тишины. Двое «кызыл-урус» (красных русских) молча, под прикладами, вырыли себе яму и также в молчании встретили смерть от приведших их казаков. Но писательский «сейсмограф» уловил начало бури: Темербей «отскочил от могилы и почувствовал, как непослушные, вдруг вспотевшие ноги, быстро подгибаясь, понесли его в степь. Он бежал, и в то же время его всего охватывало ощущение чего-то большого, неясного, сознания, что самое страшное начнется сейчас, что у этой могилы он похоронил прежнего, давешнего, тихого, спокойного киргиза — Темербея...» (41). Так заканчивается повествование. Нравственный, психологический перелом, происшедший в характере героя, был просто не постижим на фоне разлитой во всем тишины и спокойствия, он вывел героя на грань такой внутренней борьбы, которая была чревата в равной мере жизнью и смертью. И в том, что писатель мог оставить своего героя в этот напряженнейший момент, сказалось несомненно высокое мастерство Вс. Иванова.

<sup>55</sup> См. об этом: Иванов Вс. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 1. М., 1958, с. 46—51.

<sup>56</sup> Иванов Вс. Смерть. «Грядущее», 1921, № 4—6, с. 36. Далее ссылки в тексте.

Движение фабулы в этом рассказе строится на непреходящей ситуации: герой оказывается случайным свидетелем не вызвавшей у него никакого опасения либо подозрения картины: несколько казаков из знакомых Темербею поселков, расположившись в степи, горячо спорили о покосе, а двое, те, что были пешие и без ружей, копали рядом яму. Подчинившись простому любопытству и желая остаться незамеченным, герой время от времени, занятый мыслями об ауле, скоте, сынишке, наблюдал за происходящим. Вс. Иванов ненавязчиво, тонко «опробует» развернувшееся перед глазами героя его исконным, национальным мировосприятием. Иногда, когда не хватало опыта привычных представлений, закрадывалось недоумение, которое лишь усиливало любопытство Темербея, но не тревожило пока нависшей тишины.

Вот один из копавших, «отвернувшись от товарища... почти не моргая, глядел в степь», «словно хотел умереть глазами в степь», и было «непонятно Темербею, скука или что иное было на его лице» (38).

Увидел, что казак приказал копавшим ближе отбрасывать землю — «и Темербей сразу узнал хорошего хозяина», а непослушание копавших, которые со злостью продолжали далеко откидывать землю, не понравилось герою, подумал: «Наверно, работа казенная, раз так к ней относятся» (39).

Охватило оцепенение, когда по приказанию казака «с белыми тесемками на плечах» сидевшие схватили ружья, выстроились в ряд, «и видно было, что стоять так и слушаться тусклого здесь крика старшего казака было им приятно», тогда Темербею «стало стыдно знать по именам и лицам этих казаков...» (40).

Так, в рассказе назревает конфликт, столкновение двух независимых событийных потоков: привычное течение мыслей героя о своей жизни — и происходящее убийство. Так были порождены те узловые моменты, которые определяли движение сюжета. Когда словно молнией блеснула догадка о совершающейся расправе, произошла в сознании героя громадного напряжения цепная реакция.

Ведь Темербею предстояло не только пережить жестокость убийства, но, и это главное, соотнести, осознать заботливые рассуждения казаков о покосе — и то, что «им было приятно» покончить с жертвами только потому, что «лежать здесь на жаре им надоело»; понять, почему молодой, весело улыбающийся казак, только что проникновенно напевавший «Волга-матушка широка...», торопливо (торопливость эта показалась непонятной и жуткой Темербею), схватив сброшенную одним из копавших тужурку, показывал ее «с таким видом, словно она стала его собственностью». Вс. Иванов, как в мгновенной вспышке у тел убитых, высветлил перед героем узел сложных нравственных вопросов, которые предстояло ему решать.

Так Вс. Иванов вводил в новеллистику тему революции в ее непосредственной, органической связи с проблемами националь-



ными и общечеловеческими. Вместе с этим, новеллистическое искусство обрело способность к самостоятельному поиску в познании действительности.

В автобиографическом, по-видимому (если припомнить трагическую гибель отца писателя, о которой здесь повествуется), рассказе «В дни бегства» Вс. Иванов также не стремился к однозначным решениям. Может быть, даже несколько натуралистически воссоздавая мрачный, раздражаемый историческими противоречиями быт поселенцев киргизской степи, писатель наделяет в финале жизнь героев неясными предчувствиями, ожиданием перемен, которые сопровождаются в этом рассказе спасительным инстинктом передвижения. Все это должен был, по концепции рассказа, вобрать в себя революционный поток и дать социальное разрешение этому ожиданию перемен:

«Степь сухая и жадная сосала из моего тела соки, и душа была горячая и широкая, как степь, и непонятная ни мне, ни людям.

И шли на запад — и мы, и киргизы, и верблюды, и пески...».<sup>57</sup>

В рассказах Вс. Иванова раскрывалась поразительная полнота жизнеощущения, богатство нравственных сил в той личности, которая вовлекалась революцией в активное действие. Это составляло важнейшие завоевания Вс. Иванова и его главный гуманистический поиск. Становилось очевидным, что рядом с такой личностью художочный, бледный герой пролеткультовской беллетристики не мог выдержать психологической, идеологической нагрузки революционной действительности.

Пролеткультовское искусство сдавало свои позиции. И это подготавливалось всем ходом развития русской литературы в годы революции. Оппозиция этому искусству неотвратимо зрела в самых разных историко-литературных слоях. Новеллистика вбирала обилие и сложность социальных, общечеловеческих конфликтов. И здесь особую роль играло то неповторимое жизнелюбие, которое вдохнула в новеллистику пореволюционных лет сибирская земля, взрастившая целую плеяду оригинальных художников. Среди них имя А. Новоселова занимает особое место.

В отличие от многих других писателей, А. Новоселов успел сделать всего лишь единственный шаг в революцию, и первый — в литературу. Но тем не менее трагически оборвавшееся творчество этого писателя — в 1918 г. Новоселов был убит белогвардейцами — смогло открыть для современника мир особой человеческой неповторимости.

А. Новоселов был знатоком этнографического материала Алтая. Перед революцией в издательстве «Парус» М. Горьким был подготовлен к печати сборник его очерков «Лицо моей родины», появился же этот цикл только в 1923—1924 гг. в журнале «Сибирские огни»:

<sup>57</sup> Иванов Вс. В дни бегства. «Грядущее», 1921, № 9—12, с. 52.

Но новеллистическая книга Новоселова «Беловодье», которая была издана в 1919 г. в Барнауле издательством «Сибирский рассвет», демонстрировала не только умение автора видеть этнографический уклад народной жизни. В том огромном литературном потоке, который составляла новеллистика первых лет революции, рассказы Новоселова выделялись поразительным доверием к человеческой личности, уважением к ее судьбе.

Герой этих рассказов был плоть от плоти той сибирской природы, которая жила борением мощных стихийных сил. Исход такого, нередко трагического борения трудно предугадать, но он всегда связан с обновлением жизни. И характерно, что Новоселов особое значение в своих рассказах придавал теме природы. Она была не просто фоном, сценической площадкой, но важнейшим источником жизненных сил, питающих существование человека. И как природе не свойственны компромиссные судьбы, так и героям Новоселова не было дано удовлетвориться половинчатыми для себя решениями. Вопросы гуманизма, проблема ответственности человека за жизнь на земле ставились новеллистом с особой остротой.

В рассказе «Жабья жизнь» Новоселов нарисовал полную и взаимных нравственных унижений, и материальных тягот жизнь семьи в глухой лесной заимке. Несшие на себе груз всех последствий социального неравенства, которое было узаконено обществом кануна революции, герои «Беловодья» жили замкнутой, злой жизнью: «У нас, как ежи человек заедет, только и знаем, что за горло взять... Одичали... Чисто звери...»<sup>58</sup> Но у Новоселова человека обступила природа. Она и вызывала его на поединок с собою, и в то же время ждала его сотрудничества. Именно в такой встрече героя с окружающим миром писатель и искал разгадку человеческой судьбы. Поэтому автору «Беловодья», несмотря на всю безысходность «жабьей жизни», удалось выветлить в каждом из героев личность. Причем личность такую, которая, как и природа, таила в себе светлые силы: «Лицо у него все такое же строгое, но пробежала по нему какая-то дума, округлила, согнала все жесткое. Перед тем, как ложиться, мы с Мироном долго говорили, и теперь он мне не кажется таким, какой пришел из сопок. А понять его я не могу. Не пускает в душу. Она мне представляется — его душа — такой же, как и эта заимочка: глухая, скрытая от посторонних глаз, и ведут в нее тайные тропки через таежные лазы, через кручи и бурные реки. Есть ли кто-нибудь, кому Мирон покажет эти тропки? От меня схоронился, запутал, отвел... Вглядываюсь, вслушиваюсь. Это молится Мирон перед своей дырой. Какое у него теперь лицо и какие глаза? Не видит ли он сквозь дыру все то, что

<sup>58</sup> Новоселов А. Беловодье. Барнаул, 1957, с. 178. Далее ссылки в тексте.

скрыто для других? Может быть, там, за стеной, перед ним стоит великая, святая истина...» (184—185).

Но если в «Жабьей жизни» писатель уповал на очищающее могущество мироздания («Лишь вверху, высоко над горами, приютившими у ног своих едва приметную займку, блещет миллионами святых огней недосягаемое небо. Слышит ли гордое небо слова Мироновой молитвы, видит ли оно, как умирает на болоте жаба? — 86), то в одном из самых сильных своих рассказов — «Санькин марал» — Новоселов попытался в поединке человека и животного воссоздать трагический поединок гуманистических и безнравственных сил, где уже не оставалось места доверчивому упованию на удачный житейский исход.

Новеллист с точностью физиолога и со всей щедростью человеческого сердца повествовал о том, как зрела гордая сила молодого марала: «Непомерной силой переполнилось все существо его. Живой, упругой сталью вздрагивал в нем каждый мускул. Силы было столько, что хотелось вызвать на кровавый смертный бой всех стариков — быков. Он подчинялся им, он по привычке шел за вожаком, прислушиваясь к повелительному окрику, но временами сила бушевала в молодом здоровом теле ураганом и Семилеток начинал тогда рвать землю передними копытами, звонко раздувая поздри... Радостью и волей поет сердце марала... Куда тебе, коротконогий человек! Разве можешь ты поиться ветром по полям, взлетать орлом на скалы? Разве можешь ты стоять вот так, как я, здесь, на безумной высоте гранита? Нет, ты не можешь, человек» (190—191).

Но сюжет рассказа был сосредоточен не на этом восхищении молодой силой. Жизнь животного была поставлена в зависимость от человека. Марал мужал рядом с юношей, сыном хозяина оленьего загона. Он был доверчиво привязан к нему «не за то, что зимой веселый мальчуган всегда привозит ему в торбочке овса, и не за то, что каждое его движение дышит лаской. Нет, Семилеток помнит, что ни разу он не видел Сапьку среди тех безумно ухающих всадников, которые безжалостно гоняют маралов перед срезкой рогов» (191).

Но случилось непоправимое, человек предал животное: во главе с Санькой охотники пленили марала и произвели ему мучительную операцию: «Острые зубцы проворно рвали мягкий рог... Двумя горячими фонтанами хлестнула кровь. Но к оставшимся пенькам прилипли ртами двое из сидевших на спине. Они громко глотали кровь, не успевали ее проглатывать и захлебывались...» (198). Животное не смогло вынести этой измены, и со всей силой инстинкта оно отомстило за поруганную привязанность. В неистовстве олень убил человека.

Новоселов не предпринимал развернутых социологических исследований. Писатель констатировал здесь нарушение нравственности в той области человеческого поведения, которая была общепринятой нормой. Ведь недаром же после того, как были

срезаны рога у марала, «мужики смотрели на него в просветы изгороди, тыкали руками в воздух и, громко смеясь, что-то кричали друг другу» (198). В стремлении дойти до первооснов гуманности Новоселова не останавливала даже мысль о целесообразности действий человека, — в рассказе «Санькин марал» это мысль о целебности оленьих рогов, которая, казалось бы, могла испугать любое жестокое движение человека.

Но вряд ли можно было бы говорить о существовании в «Беловодье» сколько-нибудь законченной концепции гуманизма. Очевидно лишь то, что рассказы Новоселова обратились к немаловажным проблемам гуманизма. Результаты этого обращения не сводились ни к сентиментальной опеке человека, ни к беспочвенной восторженности природой. Поэтому и наделены были рассказы «Беловодья» острым драматическим сюжетом.

Уже само присутствие таких поисков открывало немалые горизонты перед новеллистикой пореволюционного периода. Характерно, что на фоне жизненной правдивости героев Новоселова, целостности их мировосприятия даже искания Вс. Иванова обрели для современников оттенок известной социально-эстетической непрясненности.<sup>59</sup>

«Беловодье» отличалось и от широко известных в те годы рассказов А. Чапыгина, собранных в его книге «По звериной тропе». При всей оригинальности новеллистического мышления, при всем том, что Чапыгин нес читателю представления о природе как о великой тайне бытия, все же чапыгинские рассказы были пронизаны одним общим настроением: «Из города весной я рвусь в деревню — меня ждет лес — из деревни от вьюги и снега я бегу в город к ласковым женщинам, к добрым друзьям и хитроприветливым врагам — все одинаково нужны!».<sup>60</sup> В отличие от рассказов Новоселова, впечатления наблюдателя, в известной мере даже человека, развлекающегося природой, не позволили бескомпромиссным гуманистическим идеям проникнуть в чапыгинское повествование.

Одну из сильнейших оппозиций искусству Пролеткульта составило и творчество С. Семенова, которое брало свои истоки также в предреволюционных годах.

Рассказ С. Семенова «На дорогах войны», который начал открытую полемику с эстетикой Пролеткульта, появился в том же номере «Грядущего», что и «В дни бегства» Вс. Иванова.

Строго выдержав повествование в канонах психологической новеллы, С. Семенов стремился ответить на «экспериментальный» вопрос: в классовой схватке борются люди-враги или некие общие неуправляемые социальные инстинкты? Уже сама постановка по-

<sup>59</sup> См. об этом: Правдухин В. Творец—общество—искусство. Статьи о современной литературе. 1921—1923 гг. Новониколаевск, 1923, с. 69.

<sup>60</sup> Чапыгин А. По звериной тропе. Рассказы. Пг., 1918, с. 2.

добного рода проблемы выходила за рамки однотипной проблематики пролеткультовской новеллистики, связанной с именами А. Крайского, Грошика, К. Лоптина и др.

Если Вс. Иванов при исследовании характера своего героя стремился не нарушить живое единство мира, в котором этот герой находился, то С. Семенов ставил свой эксперимент в более рафинированных, очищенных от деталей, лишь в совершенно необходимых для обозначения нравственной проблемы условиях.

Так, в качестве исходных оказались вполне достаточными краткие, символические характеристики героев: Андрей Силков, «недавно мобилизованный коммунист, назначен в отряд политруком»; у него были «пытливые, что-то всегда постигающие глаза». У командира отряда — «...уверенно и сильно держится на широких, откинутых по-военному назад, плечах квадратная голова. Спокойно выглядит его лицо с четко-прямыми чертами, состоящее как будто из одних плоскостей и сошедшее с картины художника футуриста». У военкома: «Туповатое лицо здорового круглоголового и курносого парня», «добродушно хитро подмигивающие ... небольшие серые глазки».<sup>61</sup>

Писатель наделяет героя развитым чувством самоанализа, наблюдательностью, ему поручает психологический комментарий происходящего. Главная, тревожащая Силкова опасность — не увлечься настроениями безудержной ненависти к врагу, сохранить личную ответственность за все совершающееся.

Сохраняя стройную фабулу повествования — в истории гибели отряда не пропускается ни одно звено — Семенов постоянно как бы меняет планы, масштабы изображения характеров и событий. Автор стремится привести читателя к заключению, что непримиримое социальное чувство, владеющее людьми, при кратчайшем их приближении словно теряло свою силу, и тогда понятие «люди-враги» утрачивало свой смысл. Писатель позволяет герою в таких случаях даже попытаться классифицировать свои переживания: «Внезапная живая симпатия к этому человеку-товарищу захлестнула Кожаннова. Он ярко почувствовал, что любит его совершенно новой, какой-то огромной любовью, еще никогда не испытанной, не похожей ни на одну из пережитых им форм любви».<sup>62</sup> Поэтому острой щемящей болью пронизаны переживания героя от того, что в вихре социальных бурь приходилось терять этих людей-товарищей.

С. Семенов предпринял сложный художнический эксперимент. Но новеллист организует действие таким образом, что дилемма: «люди-товарищи или люди-враги» по существу не сни-

<sup>61</sup> Семенов С. На дорогах войны. Рассказ. «Грядущее», 1921, № 9—12, с. 22.

<sup>62</sup> Семенов С. На дорогах войны. Рассказ. В кн.: Семенов С. Копейки. Повести и рассказы. Л., 1924, с. 243.

мается в повествовании. В каждый ключевой момент сюжета она возникает с новой силой, все отчетливее связываясь с характером социальных отношений между людьми. И в финале нет сколько-нибудь привычной развязки, дилемма обнажается вновь: «Под утро, совершенно измученный... Силков был в Броварах, в штабе седьмой дивизии и рассказывал эпопею отряда. А еще через два дня крупный отряд этой дивизии сжег в Тарасовке сто пять дворов».<sup>63</sup> Таким образом, социальные взаимоотношения, воссоздаваемые в рассказе, были вновь приведены в состояние воинствующей противоречивости; жестокость подавлялась жестокостью, оставались только люди-враги.

Выведенная в центр повествования проблема оставалась в сущности нерешенной. Стремление к умозрительному рассмотрению сложной диалектики бытия в рассказах Семенова нередко выхолащивало живую жизнь человеческого чувства, и тогда в повествовании начинала обнаруживаться обнаженная логика писательских расчетов.

В издании 1924 г. рассказ «На дорогах войны» претерпел существенные изменения. Если в тексте, появившемся в «Грядущем», повествование было более широко открыто для стихии, для «ветра чувств», то в позднем издании Семенов заостряет и даже логически абсолютизирует исследуемую дилемму.<sup>64</sup>

Особенности подхода С. Семенова к проблемам гуманизма в теме гражданской войны становятся более заметными в сопоставлении с рассказом А. Неверова «Я хочу жить».<sup>65</sup> Помеченная под текстом этого произведения дата — 1919 год — помогает объяснить ту существенную разницу в освещении темы гражданской войны, которая обозначилась в русской новеллистике к 1921—1922 гг.

Рассказ Неверова при всей своей взволнованной лиричности («Меня волнуют: и эта вот пирь весенняя, и утренние и вечерние зори в затишье, и дальний полет журавлей, и лепет ручьев по овражкам... Я любовно обнимаю взглядом каждое облачко, каждый кустик, просохший от солнца...»<sup>66</sup>) был подчинен субъективно простому силлогизму: за радость на земле нужно идти на смерть, потому что нет другого пути защищать эту радость. Неверовский рассказ был рожден на гребне тех благородных и единственно спасительных для судеб революционного времени настроений, когда, по словам В. И. Ленина, «коммунист говорил: „Я отдаю жизнь“, и это казалось ему очень просто, хотя это не всякий раз было так просто».<sup>67</sup> Писатель заключил повествование в рамки этого «просто принятого» героем решения, не усложняя его ни

<sup>63</sup> «Грядущее», 1921, № 9—12, с. 35.

<sup>64</sup> Семенов С. Копейки, с. 249.

<sup>65</sup> Неверов А. Я хочу жить. «Грядущее», 1921, № 9—12.

<sup>66</sup> Там же, с. 37.

<sup>67</sup> Ленин В. И. Соч., т. 45, с. 306.

конкретно-историческими обстоятельствами, ни углубленным психологизмом.

Рассказ же С. Семенова был сосредоточен лишь на том, что умирать было не так просто.

Искусство тех лет стремилось уже не столько к констатации переживаемых героем эмоций, сколько к выяснению психологической наполненности этих переживаний. В этом процессе новеллистическое творчество С. Семенова играло свою, немаловажную для истории литературы роль.

По складу дарования будучи художником-экспериментатором, Семенов ставил опыты дерзкие, рожденные смелым творческим поиском. Писателю не было свойственно воссоздавать жизнь в буйном многообразии ее красок. Семенов, как правило, стремился к извлечению «экстракта» чувств, настроений и экспериментировал над их взаимозависимостью, их обусловленностью в обществе, свершившем революцию.

Такой художнический подход был, по-видимому, вызван скорее не холодной рассудочностью, а стремлением более точно уяснить формулу новой социальной психологии и в то же время тревожной озабоченностью судьбами нравственности, судьбами социальных эмоций.

Творчество Семенова в значительной мере оказалось на перекрестке различных художественных течений.

В 1928 г. в письме к Р. Роллану М. Горький писал: «...Сергей Семенов, рабочий, очень оригинальный талант, несколько зависимый от Кнута Гамсуна, — хорошая зависимость на мой взгляд!». <sup>68</sup> В этом горьковском определении оказались отмеченными те обстоятельства, которые, по-видимому, обусловили внимание к творчеству Семенова Пролеткульта, с одной стороны, с другой — сторонников иных художнических устремлений.

Искусство Семенова передавать психологический поток, сложное движение человеческой психики, естественно, интересовало различные писательские слои. Сторонников пролеткультовской эстетики, сосредоточенной на проблеме воссоздания в литературе идеальных, «очищенных» от «толстого слоя обыденщины» общественных настроений, в творчестве Семенова привлекало то обстоятельство, что в нем происходило как бы вычленение из окружающей среды рафинированной личности, не столько реально живущей богатством человеческих эмоций, сколько символически обозначавшей те или иные формулы эмоций сугубо социальных.

Важно в связи с этим отметить, что, вступив в 1922 г. в непримиримую полемику с «Серрапионовыми братьями», Пролеткульт только творчество С. Семенова и мог противопоставить литературной продукции «серрапионов». «Высоко над беспринципными Серрапионами возвышается мощная фигура художника, воистину

<sup>68</sup> «Литературное наследство». Т. 70. Горький и советские писатели. Незданная переписка. М., 1963, с. 19.

художника революции»,<sup>69</sup> — писал о Семенове В. Плетнев в статье «Идеология „сочувствующих“ и „примемлющих“». Визитной карточкой С. Семенова в Пролеткульт была воссозданная в его рассказах ситуация «единицы в миллионе», т. е. всепроникающее ощущение героя его принадлежности к рабочему классу.

Но творчество Семенова по своей идейно-эстетической направленности было гораздо шире, чем оно было оценено Пролеткультом. Думается, что рассказы писателя дают возможность не менее, чем отмеченный в курсах истории советской литературы «Голод», судить о дерзких, хотя нередко и рискованных поисках, которые предпринимал С. Семенов, исследуя психологию современного ему общества.

Если в рассказе «На дорогах войны» писатель воссоздал на сравнительно небольшом плацдарме — в рукопашном коротком бою — противостояние равнодействующих сил: социальных, массовых эмоций и чувств индивидуальных, то впоследствии Семенов-новеллист стремился расширить поле взаимодействия этих сил, углубить самый процесс этого взаимодействия.

В «Голом человеке» писатель очерчивает сложный круг проблем, связанных с рождением человека нового общества. Пронизанный нервным, напряженным раздумьем монолог героя продолжает спор, начатый в рассказе «На дорогах войны». Вновь воздвигнуты те же тезис и антитезис: «Человеку убить человека — всегда мучительно, всегда трудно, всегда трагедия; убить гражданину миллионы подобных себе — всегда легко...»

Еще бы не легко — впереди маячат такие идеальные цели!...»<sup>70</sup>

Поставив себе целью выяснить «алгебру чувств» новой личности, герой пытается соотнести важнейшие постулаты революции «с извечной прекраснейшей человеческой легендой о человеческом» (11).

Одну из серьезнейших опасностей Семенов усматривал в возникновении четырех типов социальных противоречий: за «всяческими доктринами мирового счастья, всеобщих гармоний» «скрыто главное, неизменное и нерешенное — сам человек» (9); «наша эпоха окончательно и до дна подменила человека гражданином» (10); в связи с этим страсти сердца подменены страстями ума. Поэтому жестокость эпохи легко оправдывается «близкими целями всеобщей гармонии», «а за общими рассуждениями о революции и Интернационале удобно прячутся трусливые думы о личном».

Естественно, что такой сложный и прихотливый комплекс вопросов обращал внимание С. Семенова к наследию Достоевского. Писателю не дает покоя тревога о нравственных границах разума, о диалектике разума и чувства. Он стремится выяснить

<sup>69</sup> «Горн», 1922, № 2, с. 47.

<sup>70</sup> Семенов С. Голый человек. Рассказы. Л.—М., 1924, с. 10—11. Далее ссылки в тексте.



условия бытования в новую эпоху зловещей формулы «все дозволено». Внимательно прослеживает писатель пути духовного развития своего типизированного героя, не упуская из виду даже поры его детства, напоминающего во многом детство Коли Крассоткина из «Братьев Карамазовых». Но обращение к Достоевскому не увенчалось самостоятельным глубоким исследованием выдвинутых проблем. Повествование носило разрозненный характер; «алгебра чувств» нового человека оставалась невыясненной.

В «Убийце» (1924) Семенов при той же по существу проблеме и сходной монологической манере повествования добывается плотно пригнанной в своих составных элементах новеллистической структуры. Если в «Голом человеке» остается недостаточно проясненной природа индивидуалистических и коллективистских настроений, то в «Убийце» противоречивость этих настроений кладется в основу конфликта, доводится до крайнего напряжения, когда индивидуальная судьба приносится в жертву социальным («алгебраическим», по Семенову) эмоциям. Герой рассказа — коммунист, комиссар, из социальных побуждений убивает близкую ему женщину. Осужденный к расстрелу убийца восстанавливает перед читателем весь ход следствия, комментируя аргументы обвинения и защиты.

Герой в рассказе «На дорогах войны» был наделен нервной неустойчивостью, импульсивностью, герой же «Убийцы» — уравновешенной до методичности, сосредоточенно уверенной психологической интонацией. С присущей ему утонченной способностью к самоанализу, бескомпромиссным чувством внутренней дисциплины и безупречной честностью перед самим собой герой в этом рассказе раскрывает уже в социальной конкретности идею «совершенно нового... геометрического... или еще вернее: алгебраического мироощущения».<sup>71</sup> Смысл его сводится к тому, что всепоглощающим и всеопределяющим для человека новой эпохи является ощущение себя единицей в миллионе. Сколько-нибудь «сепаратные» побуждения личности признавались неприемлемыми. Вполне последовательным при такой концепции оказывалось и провозглашение рационализма основополагающим в характере человека («У нового человека нет страстей сердца — у него есть страсти рассудка, расчета, мозга, ума...»),<sup>72</sup> а вслед за этим и целесообразность — единственным критерием социального поведения «единицы» и «миллиона» («...с точки зрения всего человечества в целом»)<sup>73</sup> Стремясь придать воззрениям своего героя характер завершенной концепции, Семенов вновь использует ситуацию рассказа «На дорогах войны», устанавливая тем самым непрерывную связь в развитии исследуемых им проблем.

<sup>71</sup> Семенов С. Да, виновен! Рассказы. Л., 1925, с. 15.

<sup>72</sup> Там же, с. 26.

<sup>73</sup> Там же.

Эпизод, сходный с финалом «На дорогах войны», вводится в «Убийце» как воспоминание героя и приобретает иную трактовку.

Теперь уже трагическая обстановка, в которой оказался красноармейский отряд при отступлении, требовавшая расчета с человеческой жизнью, — чтобы эта жизнь не досталась врагу, — не только не является почвой для размышлений героя о гуманности, но, наоборот, становится, по словам героя, идейной базой для совершенного им впоследствии убийства близкого человека. Если раньше герой оказывался в растерянности перед необходимостью поднять руку на человеческую жизнь, то теперь расстрел сорока четырех пленных герой совершает сам, уверенный в тактической целесообразности принятого им решения. Впоследствии так же он поступил и со своей жертвой.

Семенов даже стремится засвидетельствовать фактическую сторону происходящего в рассказе, поэтому, предваряя события, он их документирует как «Судебные очерки» Николаевой, помещенные в «Известиях ВЦИК» в октябре 1923 г. В этом активном вмешательстве в живой поток действительности сказывалась одна из наиболее характерных черт Семенова-новеллиста. Десятки созданных на протяжении первой половины 20-х годов рассказов из сборников «Единица в миллионе», «Копейки» (1924), «Да, виновен!» (1925), «Голый человек» (1925) посвящены реальным событиям дня и были предназначены для активного вмешательства в эти события.

И как бы ни были тематически многообразны эти рассказы, все они так или иначе пронизаны концепцией «единицы в миллионе». Для Семенова вызревание этой концепции происходило нелегко. Неотступно преследовала дилемма: личность или масса; писателя волновали опасения относительно жертвенного предназначения личности в современной исторической жизни. Он стремился в своих рассказах исследовать конфликтные явления действительности с тем, чтобы отыскать пути к социальной гармонии. В очерках о Волховстрое «Республика на экзамене» (1923) Семенов, казалось бы, приходил к идее создания совершенного общества. Пораженный героизмом строителей Волховстроя, писатель увидел в «трудовом производственном процессе», рожденном «огромной целесообразностью, единой целью», того «сурового формовщика», который и вылепит контуры новой эпохи, культуры, нации, класса, личности. С горячечной готовностью Семенов принимает ключ к новой эстетике жизни: «вместо индивидуального — коллективное, вместо статики — динамика, вместо созерцания — активность», где уже не может быть места ни «скучному торсу Венеры Милосской», ни «узкой трагедии» «Короля Лира или Ивана Карамазова».<sup>74</sup> Но если для Семенова-очеркиста

<sup>74</sup> Семенов С. Республика на экзамене. Очерки Волховстроя. В кн.: Семенов С. Да, виновен! с. 203.

героем могло стать величественное сооружение над Волховом, то Семенова-новеллиста не покидала тревожившая его мысль об индивидуальной человеческой судьбе в современном мире.

В рассказе «Узел Елизаветы Павловны Щелбицкой-Абрамовой» писатель касается глубоко интимных переживаний героини. Он сумел избежать в обрисовке нового человека как гипертрофии «кожаных курток», так и поверхностной противоречивости рапповского «живого человека». Семенов рисовал эмоции такими, которым предстояли еще нелегкие испытания; они были пока еще зыбки, в попытке самоутвердиться герои порою шли на компромисс, довольствовались призрачной мечтательностью, несущей самоуспокоенность. «Маленькая философия революции» с трудом шла на сближение с философией революции большой; и если на митинге человек оказывался бесстрашным покорителем мира, то наедине с собой он порою бился в немом бессилии перед этим миром. И в том, что Семенову удавалось запечатлеть эти сложные взаимоотношения личности со средой, раскрывалась благородная и пристальная внимательность Семенова к непростым процессам, происходившим в душе человека на рубеже эпох.

Совершенно особую роль в поисках Семенова-новеллиста играли рассказы «О чем рассказывал мне Сакре (лопарские легенды)» (1923) и «Портрет Ленина» (1922). В этих произведениях писатель попытался привлечь национальную традицию к осмыслению происходящих в новом обществе процессов, художник обратился к теме природы, к романтическому ореолу легенд.

Творчество Сергея Семенова было насыщено неутомимым поиском, не только ни в коей мере не укладывавшимся в рамки пролеткультовских настроений, но ломавшим эти рамки. И если рассказы Семенова при всей своей взволнованности всегда носили характер раздумья, четко выраженной рациональной идеи, то рассказы Н. Ляшко, публиковавшиеся в тех же пролеткультовских изданиях, составляли иной пласт новеллистики.

«Среди современных пролетарских писателей Н. Ляшко выделяется своей гуманностью, мягкостью настроений и красок, лиричностью. Это вполне понятно. Он обвеян романтизмом, радужными мечтами о светлом, о радостном социалистическом обществе, он под обаянием формулы: „Человек — звучит гордо“<sup>75</sup> — так характеризовали современники писательскую манеру Н. Ляшко.

Начав печататься в начале 1910-х годов (первый рассказ «В местах не столь отдаленных» был опубликован в газете «Донская речь» в 1905 г.), писатель встречал революцию уже со своей темой. В канун революции он публикует рассказ «Никон из замки», в котором в особой, лишь ему присущей, манере мягкой

<sup>75</sup> Полянский Вал. Николай Николаевич Ляшко. В кн.: Ляшко Н. Собр. соч. Т. 1. Железная тишина. Рассказы. М.—Л., 1929, с. 7.

добросердечности раскрывалась драматическая судьба русского человека, наделенного неукротимой жаждой к жизни, но в силу капиталистических социальных условий неспособного эту жажду утолить. Отсюда безысходность, одиночество, как тупая боль, тоска и — как неизбывное горе — любовь. Ляшко удается в этом рассказе раскрыть особенности героя в его национальной самобытности. Готовя рассказ для переиздания уже на пятом году революции, писатель внес характерные стилистические изменения, в которых отразились искания русской литературы первого революционного пятилетия.

В публикации 1917 г. автор пытался сохранить в герое пусть инстинктивную, но надежду на будущее. И поэтому даже когда Никон жестоко порывал с семьей, торопясь вырваться из сковавшей его жизнь безысходности, Ляшко отыскивает ту психологическую струну, которая позволяла герою в этот трагический момент отбросить от себя думы о семье, о возделанной им земле: «Летел будто по родному лесу, гикал, и улыбался, подавляя щемившую сердце тревогу».<sup>76</sup> В 1922 г. Ляшко уже не позволит своему герою отвлечься от беды. Теперь происходит своеобразное перераспределение конфликта. Если раньше стержень сюжета образовывала судьба главного героя, то теперь равноправной с нею выступит и судьба того мира, который был создан Никоном и который создавал его самого. Поэтому в том же факте разрыва с семьей обнаруживался мотив ответственности и даже вины героя. Писатель не отпускает боли, не радуется за вырвавшегося будто бы героя: «Сердце щемило; развалится, опустится без него двор...».<sup>77</sup>

Остаются в столь же трагической безысходности те, кто связал свою жизнь с этим человеком, и поэтому не может быть даже и короткого у героя порыва радости.

Так Ляшко в своих рассказах разрабатывал тему социальной ответственности личности в современном обществе. Этот путь расширения проблем нравственности не был простым для Ляшко-новеллиста. Между двумя вариантами «Никона из заимки» лежат такие рассказы, как «Воры», «Железная тишина», «Голубиное дыхание», «Дось» и другие, которые вычерчивают процесс мужания гуманизма писателя.

В «Ворах» (1918), в этой, по сути дела, всего лишь эскизной зарисовке, где отсутствует движение сюжета, писатель в мгновенной вспышке вдруг задержит, остановит внимание людей, вовлеченных в разбушевавшуюся стихию гражданской войны, на старом слепом певце, словно бы забытом на одной из бесконечных, неисчислимых дорог пришедшей в движение России; напомним о том, что существует опасность в этом гигантском движении

<sup>76</sup> Ляшко Н. Никон из заимки. «Сполохи», Кн. 11. М., 1917, с. 72.

<sup>77</sup> Ляшко Н. Собр. соч. Т. 2. Никон из заимки. Рассказы. М.—Л., 1929, с. 59.

растоптать человеческую гордость, ту нравственную ценность, которая хранится в человеке, мудром и беззащитном свидетеле истории.

В этом же 1918 г., на первом году революции, когда новеллистика, да и проза в целом, еще только нащупывала средства постижения новой действительности, Ляшко в рассказе «Лось» обнажит вопросы, связанные с человеческими отношениями во вновь создаваемом обществе. Сюжет строится на сопоставлении загнанного на охоте животного и человеческой личности, захлестнутой вздыбленным бытом города («Города затравлены голодом, холодом и равнодушием обнимающей их земли... в них многие люди поют праздничные песни, кличут в ясные дали, а сами озлобляются, друзей называют врагами, врагов друзьями... Его, Костю, измаяли не нужда и голод, а вот это — споры, дразги и недоверие...»).

Ляшко не уберегал своего героя от ответственности за происходящее вокруг, поэтому писатель сводит его один на один с этим происходящим: старик «положил ледяные руки Косте на голову и прижал к вискам пальцы:

— Что студят? А если бы все мы, понимаешь, все положили на тебя руки? та баба, помнишь? и дети? Студено им, студено...». «Тожке радетель, а еще социалист. За людей, за жизнь болеешь. А моей боли и не почувял. Погрел и кинул. Послушай вот, какой теперь во мне холод... вот... Холод сковал мозг. Сердце занялось»... «Костя забился, с трудом сбросил с себя руки старика и вскочил».<sup>78</sup>

Так в рассказе создавался ориентир, по которому писатель и выявлял ассоциативные связи. Герой преследует лося. Это преследование, жестокое и мучительное, наводит героя то на мысль о том, что в своей лихорадочной голодной жизни «город не чувствует, что похож на лося», то о том, что «уставшие в борьбе миллионы не стали бы паче чаяния проклинать погибших, их мечты», не стали бы «целовать ноги тех, кто решит за них все, кто приласкает и даст покой их плоти...»,<sup>79</sup> — как, казалось, было готово на все это изнемогающее животное. Развернув поле ассоциаций, автор не стремился, видимо, к расширению социальных мотивировок; озабоченный углубленным развитием гуманистической идеи, писатель в финале «свертывает» это поле, передав средоточие проблем во власть хотя и бескомпромиссных, но тем не менее субъективных размышлений героя.

По-видимому, в этом рассказе, как, впрочем, и в подавляющем большинстве произведений пореволюционных лет, Ляшко стремился пробудить ответственность современника за совершающееся на земле. Окружающее для Ляшко являло собою мир такой,

<sup>78</sup> Ляшко Н. Искра. Рассказы. М., 1924, с. 91.

<sup>79</sup> Там же, с. 89.

который ждал от нового человека, занятого организационными преобразованиями, терпеливой, уважительной заботливости.

Посвященный Вл. Короленко рассказ «Голубиное дыхание» (1919—1921) начинается с эпитафии — «... здесь растоптанно было ярко горевшее сердце»,<sup>80</sup> — которая рождала уверенную ассоциацию с образом горьковского Данко. Правда, герой Ляшко никак не походил на гордого горьковского героя. Это был маленький, «сродни юродивым» старик, у которого «суета пчелы, мыши, усилия и хлопоты ребенка» (6) вызывали радостный, в детском лепете, восторг мирозданием. Но близкой к горьковской была сама беспокойная мысль художника о судьбе в современном обществе самопожертвованно отданного людям путеводного сердца, и она роднила эти рассказы. Развертывая повествование, Ляшко не стремился, видимо, преодолеть ни горьковской традиции, ни в то же время в какой-то мере спорившей с ней интонации эпитафии. Эти повествовательные тенденции в своем сочетании и составили то идейно-эстетическое качество, которое выделяет «Голубиное дыхание» на фоне огромного потока русской новеллистической прозы первого пятилетия; оно и привело к своеобразному, по сравнению с горьковским, решению выдвинутой проблемы.

Как и в рассказе «Лось», в «Голубином дыхании» Ляшко не стремился к законченным политическим, социальным определениям. Писателю важно было уловить то глубинное настроение, которое характеризовало бы состояние человеческого общежития в описываемую эпоху.

Поэтому вполне достаточной для подобной характеристики оказывалась своеобразная формула времени: «Жили от тревоги к тревоге». Действие захватывает самый гребень революционных событий, развернувшихся в одной из глубин России, — события первой мировой войны перерастали в революцию. Ляшко касается в своем рассказе лишь первого шага революции — ее манифеста свободы. Новеллисту необходимо было исследовать то движение нравственности, которое было порождено этим манифестом. Писатель стремился воссоздать пульсацию этого движения, предназначением которого было — и «по замыслу» самой истории, и по сюжетному замыслу — вырвать людей из этой вечной, парализующей жизнь тревоги.

Трудно, в тягостной недоверчивости рождалось новое мироотношение: «Свобода, но, говорят, вдвое, втрое больше надо работать, думать, болеть... И не за себя, не за одного себя, не за артель, за всех, за всю землю. Где же свобода?» (10).

Выбирали советы, делили хлеб, землю... Но на смену прежним приходили новые волнения, осуществление социального рав-

<sup>80</sup> Ляшко Н. Голубиное дыхание. Эпитафия и рассказ. В кн.: Ляшко Н. Железная тишина. Рассказы. Изд. 3-е. М., 1925, с. 5. Далее ссылки даются в тексте.

поправля несло с собой и радость, и жестокость. Это не укладывалось в головах людей; рождало мучительные раздумья. Для Ляшко первостепенным было выяснить, не нарушалось ли при этом живое и непрерывное общение людей с миром природы, была ли им доступна могучая стихия жизни. Поэтому у Ляшко буквально всеобъемлющее в социальном отношении значение приобретала, например, такая характеристика человека, ближе других приобщенного к событиям эпохи: «Сердце председателя перегорожено. В одной половине — тоска по покою, а в другой — желание быть главным, знающим, вести всех за собою. Жить с перегородкой — нелегко; не улыбнешься, не порадуешься золотому разливу солнца...». В перегороженном сердце «тесно было и шуму ветра, и игре облаков, и голосам леса, и снам, и мечтам, и песням» (12—13). Ожесточенная борьба, противоречивость пропикли в самые глубины человеческого существования, они грозили трудно поправимыми, как воссоздает Ляшко, последствиями. В «Голубином дыхании» писатель этому сложному миру противопоставил своего героя, который только и сумел «лепетом, вздохами и улыбками, недоумением и пронизывавшим слова теплом» (дитя природы — Голубиное дыхание!) вызвать у людей сострадание, опрокинуть злобу, напоить их бодростью, радостью. В этом рассказе наиболее целеустремленно писатель стремился выявить жизнеспособную для нового общества силу благородных человеческих инстинктов, заложенных в нем природой и бережно сохраненных в мудром народном бытовании: «Он инстинктом ощущает главное, и люди чувствуют это. Вот такие, как он, и сдвинут с места жизнь» (14). Но в одном из жестоких социальных столкновений, из-за хлеба, старика злобно убивают враждующие. Казалось бы, можно было сделать вывод о том, что рассказ написан о смертоносной стихии социальных сил. Но в том и состоит особенность позиции Ляшко, что писатель, идя в своих рассказах на поединок двух стихий: социально-классовой и природно-национальной, стремился отыскать пути их взаимопроникновения. В «Голубином дыхании» средством отражения этого процесса становится интонация эпитафии, уже одно присутствие которой исключает саму возможность существования победителя в этом поединке. Поэтому — «Кирпичный завод молчит, тоскует» — и становится финальной фразой рассказа, констатирующей происшедшую встречу этих оказавшихся на крутом повороте истории противоречивыми и в то же время необходимыми друг другу сил. Горькое раздумье писателя о забвении скорбно пролитой крови поэту звучит в финале не столько как упрек, а как зов к читателю уберечь сердце от слепого равнодушия.

Н. Ляшко, будучи одним из руководителей «Кузницы», в своих статьях о пролетарской литературе раскрыл достаточно четко сформулированные представления о качествах нового искусства. Выдвигая общие, по внешнему рассмотрению, с идеологами Пролеткульта черты пролетарской литературы, Ляшко, та-

лант которого был отмечен яркой творческой индивидуальностью, вложил в них свои оригинальные представления. Именно поэтому писатель считал, что «пролетарская литература начинается там, где кончается бессознательное отношение пролетариата к миру»,<sup>81</sup> и стремился во что бы то ни стало пробудить в читателе мудрую добросердечность, всегда стоящую на страже доверительных взаимоотношений человека с окружающим миром.

В то время как теоретики Пролеткульта неистово убеждали современников в том, что механизирование проникнет «даже в интимную жизнь вплоть до эстетических, умственных и сексуальных запросов пролетариата»,<sup>82</sup> Ляшко же, наоборот, считал принципиально необходимым безгранично распространить власть человеческих чувств. Поэтому темы «машинизма», «коллективизма» и «планетарности» писатель рассматривал прежде всего через призму художественной «интимности». Этой интимностью, способностью «проникать в душу металлов», были рождены в 1920 г. «Железная тишина» и «Рассказы о кандалах». Эти произведения поразили современников именно оживотворенной, напоенной пронзительной проникновенностью «тоской немого железа», какой неожиданно вдруг заговорили у Ляшко вставшие в тяжелые годы разрухи фабрики и заводы. Ляшко словно бы не знал иных путей к читателю, кроме мягкой человечности. И потому кандалы в «Рассказе о кандалах» символически передают потомкам гордую необоримость революционных устремлений, прежде всего через мотив сострадания, сострадания к тем лишениям и тяготам, которые выпали на долю сражавшихся за справедливость на земле. Символично, что и в «Железной тишине», несмотря на то что порою к заводу в попытке вернуть его к жизни подъезжал «автомобиль с красным флажком...», мелькали папахи, шинели и кожаные куртки, только один человек, бывший молотобоец, своей наивной, на грани безумия, безудержностью (отчетливое родство с героем «Голубиного дыхания») мог разорвать тягостное молчание, опустившееся на город машин.

Мир рассказов Ляшко при всей его готовности обрести новые социальные очертания встречал эту перестройку одновременно восторженно и тревожно. И если в таких рассказах, как «Солнце, плечи и груз», «Первое красное знамя», звучали поистине фанфары, возвещающие о победной поступи истории, то рассказ «В 1918 году», сориентированный уже в самом названии, казалось бы, на отчетливую историчность, Ляшко неожиданно посвящает бродячей собаке. Но и в этой, далекой от исторического движения судьбе писатель сумел отразить поступательное и в то же

<sup>81</sup> Ляшко Н. Пролетарская литература. «Кузница», 1922, октябрь, с. 5.

<sup>82</sup> Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. «Пролетарская культура», 1919, № 8—9, с. 44—45.



время беспокойное биение эпохи, тем самым показывая, как глубоко эта пульсация пронизала собою жизнь общества.

С точки зрения структурных особенностей рассказы Ляшко исполнены в традиционной повествовательной манере, с бесхитрым развитием действия, равномерным распределением сюжетной энергии соответственно завязке, кульминации и развязке.

Этому новеллисту не было свойственно ни стремление к «подводным течениям» в сюжете, ни попытки обнаружить «цепную реакцию» в проблематике (как это было характерно для новеллистического письма С. Семенова). Ляшко был сосредоточен на создании единства настроений, на постоянстве эмоциональной читательской реакции.

При рассмотрении продукции пролеткультовской прозы в целом вырисовывается картина довольно сложного ее развития. При настойчиво внедрявшихся теоретических посылах Пролеткульта существовала и словно бы независимая от этих установок жизнь, в которой новеллика в сосредоточенной задумчивости присматривалась и к новой эпохе, и к человеку в ней, пытаясь не выпустить из своего поля зрения той личности, с какой Россия пришла к революции.

В этом отношении публикацию в периодике Пролеткульта рассказов А. Неверова необходимо, видимо, расценивать в ряду наиболее существенных явлений в развитии прозы пореволюционного периода.

Но двери пролеткультовских изданий далеко не сразу открылись этому писателю. Пытавшийся в первые годы революции решать проблемы современности на мифологическом материале, Неверов не раз получал отказы в публикации: «Да, сказки Ваши к „Грядущему“ не подходят. Здесь ведь материалисты, и насчет Богов и Христов — туго»,<sup>83</sup> так передавал Вс. Иванов отношение пролеткультовских кругов к писателю.

Да и позиция самого Неверова по отношению к Пролеткульту была отмечена резкой принципиальностью. «Вы сидели в пролеткульте и думали — землю вертите, — писал он одному из пролеткультовских авторов. — „Закурили“ Вас там, зафимирами. От жизни увели Вас, глаза завязали Вам. Если проанализировать хорошенько Ваши произведения, то можно убедиться, что Вы никогда не говорили того, что думали в глубине, постоянно умалчивали о том, что лежало придавленное теориями, „задачами дня“, совестью литератора... Ибо если Вы дадите волю нутру, сердцу, у Вас выйдет такой рассказ, что Вы или должны будете сжечь его или же ... сжечь пролеткультовскую вычку».<sup>84</sup>

<sup>83</sup> Цит. по: Берловская Л. В. Проблема положительного героя в творчестве А. С. Неверова. В кн.: Из истории советской литературы 20-х годов. (Материалы межвузовской научной конференции). Иваново, 1963, с. 120.

<sup>84</sup> Неверов А. Письмо М. Волкову. 7 февраля 1922. В кн.: Неверов А. С. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. Куйбышев, 1958, с. 265.

Отсутствие какой бы то ни было броскости в выборе художественских средств, скромность самой писательской позиции, которая никогда, казалось, не претендовала ни на открытие, ни на вызов, были неотъемлемыми качествами Неверова-художника. К тому же первые годы революции Неверов был по существу периферийным писателем, «областником», печатавшим свои рассказы в периодике Поволжья. И тем не менее неверовские рассказы неутомимо и трудолюбиво прокладывали пути к новому искусству, к постижению национального характера в пору его сложных испытаний.

В предисловии к одному из томов собрания сочинений Неверова в середине 20-х годов отмечалось, что в рассказах 1917—1918 гг. писатель «еще не понимает смысла... страданий, железной необходимости... жертв», он «еще не порвал всех нитей со старым миром и потому не может стать безоговорочно на сторону нового; он пытается остаться сторонним наблюдателем... Но проходит немного времени, и Неверов втягивается в круг советской действительности. События, общение с товарищами — проясняют его сознание...».<sup>85</sup>

В этой оценке творческого пути писателя отразились вульгарно-социологические, идущие от пролеткультовских, воззрения литературной критики, которая существенным образом упростила эволюцию Неверова-художника. «Прояснение сознания» писателя являло в первой половине 20-х годов более сложный и более содержательный процесс, не поддающийся столь соблазнительному выпрямлению.

Несмотря на то что вхождение Неверова в революцию было отмечено неопровержимой поступательностью, художник переживал остро драматические, а порой и трагедийные моменты в освоении новой действительности. В первые дни Октября в записной книжке Неверова появилась запись чрезвычайно сложного содержания: «Христос на камне стиснул руки, Ленин смотрит прижмуренным глазом. Величайшее смирение, величайший бунт... Я не знаю, кто прав. Я ничего не знаю. Нити мои перепутались».<sup>86</sup> Формирование творчества художника, дальнейшее развитие его воззрений на мир происходили не путем кардинальной смены писательских настроений, а под знаком поиска той диалектики, которая смогла бы преодолеть противостояние «величайшего смирения» и «величайшего бунта», обратить эти силы на возвеличение и могущество человека. Поэтому Неверов был так чуток, так бережен к стихии чувств, к сердцу революции. «Мы слышим только топот ног революции, но не знаем ее сердца...»<sup>87</sup> — писал Неверов в 1921 г. В этой заботе о душевных движениях современника писатель всегда оставался непримирим-

<sup>85</sup> Неверов А. Полное собр. соч. Т. 2. Черное и белое. Рассказы и пьесы 1917—1919 гг. М.—Л., 1926, с. 5.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> Неверов А. Письмо М. Волкову. 7 февраля 1922, с. 266.

мым к догматам Пролеткульта. «Если вы коммунист, — писал Неверов пролеткультовцу М. Волкову, — и смотрите на жизнь „общими“ глазами, „коллективными“, чтобы не выбиваться из рядов, то как художник, вы должны иметь кроме коллективных глаз еще свои глаза, не разума, а „всезрящие глаза чувства“ (Белинский)».<sup>88</sup>

Зерна кристальной в своей искрящейся диалектике, в своей отточенности формулы — «Не жалеть нельзя и жалеть нельзя...», — к которой пришел Неверов в «Андроне Непутевом» (1922), были заложены уже в первых рассказах писателя, созданных в годы революции. Вначале эта попытка запечатлеть диалектику жизни походила больше на душевную деликатность, которую всегда наделен неверовский герой. В рассказе «В казарме» (1917), оказавшись среди одетых в шинели мужиков, оторванных от земли и в силу этого вдруг неожиданно ставших до наивности беспомощными и до детскости доверчивыми перед окружавшим их, ввергнутым в войну миром (воссоздаются события первой мировой войны на грани революции), герой отмечает про себя, что при всей нелепости этой казарменной жизни что-то мешает ему посмеяться над этими людьми. В этой мысли раскрывалась позиция не стороннего наблюдателя, а человека прежде всего уважающего, хоть и в острой тревоге, состояние этих людей. И пусть герой не прибегал здесь к развернутому социологическому анализу сложившегося порядка вещей, но он признавал за этими людьми право на их образ жизни, так как видел в нем жестокий драматизм исторической судьбы. В этой углубленной созерцательности, в отсутствии социального ригоризма обнаруживалась несомненная попытка к познанию современного мира.

Рассказ «В казарме» был жанровой сценкой, эскизной зарисовкой, запечатлевшей статическое состояние мира. В таких произведениях 1918—1919 гг., как «Дома», «Черное и белое», «В плену», «На вокзале», «В глухих местах», Неверов энергичной сюжетной ситуацией стремился уже «организовать» описываемую действительность, в центре которой не частный эпизод, а подлежащая исследованию человеческая судьба.

Неверова волновала судьба русской деревни, остро переживавшей обстановку войны и революции. Происходящие общественные изменения писатель стремился рассмотреть в связи с наиболее существенными чертами русского национального характера, с которым он связывал будущее страны. На передний план выдвигается судьба русской женщины, не только принявшей на себя бремя войны, но и сумевшей в обстановке сражений сохранить незапятнанными исконные представления о нравственности. В рассказе «Дома» Неверов прослеживает жизнь солдатки, на плечи которой свалилась непосильная тяжесть осиротевшего без хозяина двора. Героиня, на «втором дыха-

<sup>88</sup> Там же.

нии» преодолевающая отчаяние бессилия, со сдержанным мужеством принимает на себя и тяготы живущих рядом с ней людей. Не однажды звучит основная нота в развертывании сюжетных мотивировок, новая, с большей посылкой к выбору, но тем не менее не выходящая из рамок раздумья формула неверовской диалектики: «Вот она жизнь! Хочешь бороться — борись. Нет силы — уступай дорогу сильным».<sup>89</sup>

В «Черном и белом» вариантом неверовской формулы диалектики становятся очень глубокие размышления автора о неистовой у его героев жажде жизни даже и в разрушенном войной мире. Герой с чувством преклонения перед мудростью жизнетворчества наблюдает, как во взаимоотношениях крестьян с пленными австрийцами, присланными волею закона в русские овдовевшие деревни, рождается «какая-то близость, какое-то согласие, похожее на примиренность».<sup>90</sup> Вчерашний враг оказывался на месте ушедших, на месте погибших на фронтах кормильцев-мужей. И, может быть, герой в этом рассказе и был бы готов вынести осуждение, отвергнуть этот безнравственный, казалось бы, союз. Но Неверов не оставляет своего героя-рассказчика наедине со зреющим у него решением осудить рождающуюся примиренность. Как молчаливый укор ему, этому решению, рядом присутствует уставшая, в безысходном горе, но строгая и смелая Домна, которая с поразительной мудростью обязала и рассказчика стать ответственным за тяжелую женскую долю, за долю осиротевшей деревни. Судьба подобных взаимоотношений связывалась у Неверова не только с идеей фронтového интернационального братания. Писатель, видимо, считал, что обнаруживающееся людское содружество затрагивало прежде всего основы русской жизни, раскрывая «всечеловечность» (Достоевский) русского характера, и пристально всматривался в это обстоятельство. Рассказ «В плену» (1918) являл в этом отношении факт особой важности. Внимательно прослеживал писатель нелегкие пути приобщения пленного австрийца к русской жизни. Открытая, недвусмысленная взаимная отчужденность постепенно через незначущие, казалось бы доступные лишь доверчивой доброте, детали, перерастает в чувство взаимного душевного расположения. Для Неверова установление подобных взаимоотношений выходило за рамки частного случая. Новеллист стремился в рассказе, жанре, столь мало предрасположенном к подобным экспериментам, раздвинуть горизонты исторической жизни. Сохраняя стиль точного бытописания, писатель в то же время тяготеет к воссозданию характеров в их обобщенно-символических психологических тенденциях. Поэтому, например, проводившая трех сыновей на войну старуха Ирина была у Неверова «похожа на

<sup>89</sup> Неверов А. Полное собр. соч. Т. 2. Черное и белое, с. 22, 23.

<sup>90</sup> Там же, с. 25.

могилу, где лежит не одно схороненное горе».<sup>91</sup> Этот образ сразу позволил писателю всколыхнуть те исторические пласты, которые были обозначены в народной жизни невозвратимыми потерями. И этого было достаточно для того, чтобы герои, в том числе и пленный Артур, слезы этой женщины воспринимали как сострадание и к своей горькой судьбе. Так устанавливались связи, аналогии исторической жизни эпохи.

Непрерывно сопоставляя особенности мироощущения, интеллектуальный и эмоциональный настрой двух главных героев, Неверов однажды объединит этих людей, уравниет их в правах на жизнь, на возрастивший их мир. Одетый заботливыми женскими руками в русскую холстиновую одежду, австриец стал вдруг не похожим на прежнего. «...Теперь стоял свой, одинаковый, в одинаковых штанах и рубашке... За чаем Артур сидел рядом с хозяином. Глядя на них, казалось, что два мужика — как два дерева, выросших в разное время. Они уже не были чужими, пугающими, между ними чувствовалась внутренняя близость».<sup>92</sup> Установление этой близости совершалось трудно, чувство мужской дружбы временами сменялось злобой, желанием отомстить за расстрелянных русских солдат. Но при воссоздании этой реальности Неверову важно было установить прежде всего социально-психологическую общность между людьми, которая и позволяла новеллисту расширить поле социального и исторического зрения. Поэтому чувство неподдельной радости, охватившее тех, кто был свидетелем рождения духовного братства с чужим, казалось бы, человеком, становится в рассказе важнейшим свидетелем национальных основ нравственности, а то единство настроения, неискоренимая тоска и боль из-за «человеческой несправедливости», из-за «разорванной жизни пополам», — в которое в равной мере были погружены главные герои, позволяют Неверову дать общую характеристику эпохи, ввергнутой в войну.

Своеобразие позиции Неверова-новеллиста обнаруживается еще более ярко в сопоставлении с рассказом Вяч. Шишкова «Солдатка»,<sup>93</sup> в котором разрабатывалась сходная сюжетная ситуация, — та же история пленного австрийца, оказавшегося на русской земле. Несмотря на то что опытному перу Шишкова несомненно была подвластна русская действительность в ее мучительных противоречиях кануна революции, рассказ, при всей развернутой в нем стихии трагического, все же более жестко замыкал воссоздаваемые события в рамки частных судеб: с гибелью героини-солдатки, не вынесшей нравственных испытаний, последовавших вслед за нахлынувшей любовью к чужестранцу, по сути дела исчерпывался сюжет. В рассказе Шишкова не было

<sup>91</sup> Там же, с. 55.

<sup>92</sup> Там же, с. 61—62.

<sup>93</sup> Шишков Вяч. Солдатка. В кн.: Утро. Лит. сб. 1. М.—Л., 1927, с. 94—104.

столь уверенно спокойной апелляции к социально-историческим пластам народной жизни, какая удавалась Неверову.

В 1921 г. появится неверовский рассказ «Марья-большевичка», в котором будут предугаданы — именно в силу тесной привязанности женского характера к национальной традиции — многие черты и женских образов Шолохова, Серафимовича, Сейфуллиной.

При всем том писатель не стремился к решительному размежеванию явлений, вновь перед читателем выдвигались равноправные в своей социально-психологической судьбе события, продолжался процесс кристаллизации неверовской формулы диалектики. В рассказах «На вокзале», «В глухих местах» Неверов сохраняет мотив созерцательности: «И если смотреть долго и пристально на этот водоворот, поглощающий в себе горе и радость человеческой жизни, то закроешь глаза и скажешь: „Ничего не понимаю“». <sup>94</sup> Необходимо помнить, что мироотношение Неверова являло собою в первые послереволюционные годы непримиримое, с точки зрения Пролеткульта, противоречие (поэтому, по-видимому, творчество этого новеллиста и подверглось впоследствии столь решительному в критике «выпрямлению»). Пролеткультовцы воинственно отрицали право художника на созерцание, усматривая в этом отступление от интересов революции. <sup>95</sup> Но этот короткий прицел не мог отвечать перспективам развития искусства. И насколько пассивная внешне позиция Неверова оказалась более плодотворной для советской новеллистики явлением, чем весь массовый однотонный поток пролеткультовской беллетристики! Вопреки многим лозунгам тех лет, рассказ Неверова необратимо расширял возможности литературы, осуществлял право художника и искусства на многообразные средства познания действительности, подтверждая ту мысль, что «способность созерцания — способность синтетическая. Она дает нам возможность усматривать строй и гармонию в разрозненных данных, добываемых анализом, группировать их и вообще обращаться с ними, как с материалом, преисполненным жизни и значения». <sup>96</sup> От рассказа к рассказу эта созерцательность приобретала у Неверова все более ярко выраженную тенденцию к сосредоточенной углубленности.

Структурные особенности его рассказа становятся во все более полную и непосредственную зависимость от способности жанра запечатлеть, уловить момент именно органической взаимозависимости общественных явлений, а не решительного размежевания этих явлений. Все более цельным, неразъемным стано-

<sup>94</sup> Неверов А. Собр. соч. Т. 2. Черное и белое, с. 73.

<sup>95</sup> См., например: Пчелинцев И. Заметки о пролетарской беллетристике. «Твори!», 1921, № 2, с. 23.

<sup>96</sup> Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20 томах. Т. 5. М., 1966, с. 8.

вился воссоздаваемый в неверовских рассказах реальный мир. При первом рассмотрении такие рассказы, как «Я хочу жить», «Красноармеец Терехин», действительно могли дать повод для суждений о переходе Неверова к изображению лишь остро классовых чувств. Герои этих рассказов вступают в мир уверенно, даже с долей некоторой экзальтации, идущей, видимо, от пролеткультовских наслоений, как и герои рассказов, составивших сборник «Марья-большевичка» (1922). В них несколько, может быть, даже плакатно воссоздавались преимущества новой жизни. Но и в эти годы неверовские герои не потеряли ни способности к самоанализу, ни чувства ответственности и долга по отношению к выпестовавшему их миру. И поэтому они не могут принять на веру ни идеи восторженной жертвенности, ни мысли о своем социальном ли, нравственном ли превосходстве. Повествование строится преимущественно на насыщенном тщательной мотивированностью монологе, когда герой пытается всесторонне аргументировать свою готовность отдать жизнь за революцию.

В 1920—1921 гг. стиль неверовской прозы приобретает новые краски. От интонации сдержанной, доверительной раздумчивости в рассказах 1917—1918 гг., через напряженные, на едином дыхании рассказы годов 1919—1920-х мир неверовского творчества обретал все более яркие, хотя и не броские, тона. Добрая усмешка, теплая ирония, мудрая снисходительность, рожденные столкновением неотвратимого революционного порыва с неторопливой крестьянской думой, вызвали к жизни пеструю палитру красок. «В садах», «Полька-мазурка» словно напоены буйством природы, рассказы в сборнике «Поросенок»<sup>97</sup> построены на незатейливом анекдоте, на шуточной истории. Внимательная созерцательность и социальная терпимость, обнаруженные Неверовым уже в первых его рассказах, не только уберегли эти произведения от излишеств орнаментализма, но и привели к рождению в «Андроне Непутевом» неверовской формулы диалектики.

На этой формуле, с ее тонкой лирической настроенностью, новеллист строит, как это ни кажется, на первый взгляд, парадоксальным, и свои сатирические рассказы. В «Портфеле», например, воссоздавая символическую «лабораторию» бюрократизма (когда облеченные властью тупое бездушие и интеллектуальная ограниченность, скрываясь за предательской слезливой сентиментальностью, губили живое движение жизни, не позволяли «думать о каждом человеке в отдельности»<sup>98</sup> и кощунственно, рядом с «Лениным в тяжелой малиновой раме»,<sup>99</sup> пытались вместить окружающий мир в прокрустово ложе догматических установлений), Неверов стремился раскрыть это явление в единстве его противоположностей. И поэтому писатель не праздновал в рас-

<sup>97</sup> Неверов А. Поросенок. Рассказы. Самара, 1922.

<sup>98</sup> Неверов А. В садах. Рассказы. М.—Л., 1924, с. 140.

<sup>99</sup> Там же, с. 138.

сказе громкой победы над уродливостью происходящего и не сдавался перед нависшей над обществом опасностью. В финале повествования Неверов допускает героя «к тяжелому раздумью», под тягостью которого сразу снижает только что жившая в рассказе самоуверенная поступь железной воли. Это затянувшееся раздумье открывало путь к причинам и истокам происходящих в рассказе нарушений норм общественной жизни.

Неверов, пристально приглядываясь к современной жизни, пытался выявить, обозначить те координаты, на пересечении которых строилась русская действительность на переломе эпох. В неспособности новеллиста решительно и хлестко порывать «нити со старым миром» обнаруживались, как с особой очевидностью можно судить теперь, спустя годы, пытливость и пронизательность исследователя.

Характерно, что именно Неверов одним из первых дал историко-литературное освещение проблемы стихийности в русской революции и в русской литературе. Неверов выступил против апологии стихийности. «Русская литература на протяжении целых десятилетий художественно изображала темную силу мужицкую, выпирающую из земли, — писал автор «Андрона Непутевого» в статье, посвященной Вс. Иванову. — Отсюда — земляная сентиментальность, земляной идеализм. Это с одной стороны. С другой — „земляные“ герои, не идущие дальше своей десятины. Земляная религия. Попутно — звериный быт, нечесаные бороды, страшные нечеловеческие лица. От Решетникова до Ив. Бунина и Ив. Вольнова прошел русский мужик во всех видах... Рассматривая произведения большинства писателей современных... получается такое впечатление: революция — только крик, путаница, огонь и кровь, миллионный топот ног, звериный рев. Художникам она дала только пятна, новые бытовые черточки: веселые, грустные. Больше ничего. Прорумели поднятые силы и — всё».<sup>100</sup>

Касаясь путей русского крестьянства в революции, Неверов говорил о пути своего героя, одновременно в какой-то степени писатель вычерчивал и сюжет своего творчества: «Прокатилась волна Октябрьской революции. Весь мир опалился, потряслись основы. Не устояла и деревня в стороне. Закружилась мятущимся вихрем; заговорила набатами, голосами восстаний. Что подняло черноземную силу? Конечно, не случайность, не медвежий гнев, не слепая стихийность, лезущая из болотных кочек. Было кой-что и от этого, но была и другая сила, более крепкая. Была идея, брошенная Октябрем. Идея раскрыла новые ворота, и лучшая часть крестьянства, прошедшая через горнило германской войны, устремилась в них на зажженные впереди огни. Пусть это было

<sup>100</sup> Неверов А. В кругу заколдованном. Всев. Иванов. «Корабль», 1923, № 1—2, с. 32.



не вполне осознанно, но оно было, и умолчать об этом современному художнику, объективно рассматривающему жизнь, значит — не всю правду сказать».<sup>101</sup>

### 3

Движение пролеткультовской прозы определялось рядом обстоятельств. Несмотря на всю нетерпимую строгость охранителей пролеткультовской теории, она испытывала непреодолимое влияние как реальной действительности, так и историко-литературной традиции. Живая практика жанра рассказа имела непреходящее значение в этом процессе, она вводила искусство из-под власти догматических канонов и таким образом выступала в поддержку известных ленинских оценок Пролеткульта. Видимо, при изучении эволюции пролеткультовской теории необходимо отталкиваться не только от имманентной трансформации идей в этой теории,<sup>102</sup> но и рассматривать литературный процесс в его целостности. Жанр рассказа своей экспериментаторской направленностью, своей поисковой способностью неопределимо развивал познавательные возможности нового искусства.

Тенденция упрощенческого дидактизма, прошедшего за первые пять лет революции путь от post-знамевцев к пролеткультовским воззрениям, достаточно глубоко проникла в новеллистику и имела сферу влияния не только в организационных рамках Пролеткульта. В творчестве таких писателей, как Л. Гумилевский, С. Подъячев, эволюция дидактической интонации отразилась в ее типическом виде. Будучи опытными литераторами, эти новеллисты внимательно следили за событиями дня, вполне точно отражая движение современности. Но существование «короткого привода» приводило и к немалым издержкам в творчестве этих писателей. Появлялась иллюстративность, которая освобождала рассказ от самостоятельных выводов о действительности, хотя и сохраняла постоянно в поле зрения современность. Основным средством организации новеллистического материала становился дидактический силлогизм. Дидактика помогала найти облегченную перспективу для движения конфликта, завершить развязку. В многочисленных сборниках Гумилевского — «Исторические дни» (1922), «Живая жизнь» (1925), «Другая жизнь» (1925) и др. — нарисована широкая картина действительности. Сосредо-

<sup>101</sup> Там же.

<sup>102</sup> См., например: Березникова Л. П. Концепция личности в критике Пролеткульта. В кн.: Вопросы литературоведения и языкознания. Научная конференция преподавателей филологического факультета. Тезисы и авторефераты докладов. Сентябрь 1965 года. Вып. 2. Харьков, 1965, с. 3—6.

точенный на приметах нового быта, нового уклада, Гумилевский касался самых разных сторон жизни: от царистских настроений крестьянства во время приближения революции (рассказы 1914—1917 гг.) до факта массового приобщения женщины к социалистическому строительству («Лушина воля», «Бабыя выдумка», «Еленкино воскресение», «Бабий памятник»). При всей исторической ценности конкретного социального содержания в этих рассказах, в них не был излечен главный порок: за редким исключением («Будущие люди», например), они не выходят за жанровые рамки «душевного разговора» с его наивно-примитивным дидактизмом. Поэтому не претерпел каких-либо существенных изменений и сам тип повествования в новеллистике Гумилевского. Рассказы 1920—1925 гг. лежат в той же эстетической плоскости, что и рассказы 1914—1917 гг. Так, например, в «Сыне», посвященном настроениям крестьянства в эпоху февральской революции, строительству новой жизни в селе выдается неприспособленный рецепт: самогонщиков под суд, организовать театр, вести по-новому хозяйство — «Встал Артем, пожал руки, плечи расправил и засмеялся вольно, весело и счастливо».<sup>103</sup> Точно так же решается конфликт и в рассказе «Свой человек», посвященном НЭПу: «Выжечь бы все эти останные гнезда дворянские, чтобы и духу их не было, чтобы не мутили народ! Да что руки пачкать, — вымрут и так, по себе. От нынешней власти поживы им нету!»<sup>104</sup> И даже наиболее насыщенные социальным содержанием рассказы, посвященные женскому участию в строительстве новой жизни, не обретают иных финалов. Как правило, это рассказы-иллюстрации, «живые картинки» к тому или иному тезису организационной работы — без особой игры красок, без оригинального новеллистического рисунка. Приехав на побывку в деревню, работница мануфактурной фабрики преобразует жизнь на селе («Лушина воля»), вопреки насмешкам мужчины, ткачиха придумывает техническое усовершенствование, которое как в сказке, налаживает ритм производства («Бабыя выдумка»), обретает антирелигиозные настроения отправившаяся в монастырь женщина и обязательно (!) в праздник Пасхи уходит к любимому человеку «праздновать свое собственное воскресение»<sup>105</sup> («Еленкино воскресение»).

Современниками творчеству Гумилевского была вынесена беспощадная оценка: «И вообще у него „все есть“. Все, что положено по сезону. Отзывчивость на очередные темы нашего быта у Гумилевского изумительная, а если принять во внимание, что в рассказах видна набитая рука и старательность, то „отображение“ обычно получается самое полное, самое своевременное и по-

<sup>103</sup> Л. Гумилевский, Другая жизнь. Рассказы. М.—Л., 1925, с. 26.

<sup>104</sup> Там же, с. 34.

<sup>105</sup> Там же, с. 85.

чти всегда самое похвальное... Буйное вино Моцартовской крови не бродит и не оживляет авторского карандаша...».<sup>106</sup>

Содержащие немало точных штрихов, рисующих строящуюся жизнь, рассказы Гумилевского не обрели яркого и самостоятельного голоса. В историко-литературном плане не столько важна сама по себе судьба этих рассказов, сколько устойчивость поверхностного схематизма, а вместе с ним и иллюстративности, которые в силу своей идейно-эстетической неразборчивости обладали абсолютной приспособляемостью: одна и та же схема новеллистического повествования накладывалась на социально несовместимый материал.

В более скрытой форме, но это качество существовало и в прозе С. Подъячева. Хотя этому писателю и была присуща «беспопачность» красок, его рассказам тем не менее нелегко удавалось углубленное исследование жизни. До жестокости колоритные картины крестьянского быта нередко объединялись в едином сюжетном движении. Рассказы Подъячева не приходили к оригинальным решениям жизненных проблем. Воссоздавая крестьянский тип мышления, писатель в то же время нередко и «скрывался» за этим строем размышлений. Опирающиеся на социальный компромисс дидактика и иллюстративность скрывались у Подъячева за крестьянской нерасторопной мыслью, за извечным крестьянским наставничеством. И даже в таком рассказе, как «Новые полсапожки» (1922), отмеченном особым благородством гуманистических устремлений, эта иллюстративность давала о себе знать. Содержание рассказа в основном и сводится к незатейливым поучениям героя: «А вы, ребята, свою коммуны устройте: один, значит, походит в полсапожках, — другому даст, другой походит — третьему даст. Так у вас дело-то и пойдет кругом, и никому не обидно».<sup>107</sup>

Характерно в связи с этим и появление у Подъячева элементов резкой тенденциозности, нарушавшей меру художественности в его рассказах. Это были своеобразные издержки того разговора вполголоса о классовой сути поступков героев, которые так или иначе сопровождали новеллистику Подъячева пореволюционных лет. Потому непривычная для этого, обычно во всем деликатного, писателя лексика грубой заземленности («подавили всю нечисть, присосавшуюся к народному гашнику»; он был «в полном смысле хамом, признающим только свое я»; «на него глядело бритое, пухлое рыло»<sup>108</sup>) и само упрощенное движение конфликта в рассказе «Болящий» (1921) во многом обесценивали предпринятую Подъячевым очень важную попытку создать образ приспособленца революции. Недаром «своей надуманностью, ту-

<sup>106</sup> Полетика Ю. Лев Гумилевский. Стальные дни. М.—Л., 1924, с. 134. «Русский современник», 1924, № 4, с. 224—245.

<sup>107</sup> Подъячев С. Избр. соч. М., 1951, с. 484.

<sup>108</sup> Подъячев С. Болящий. Рассказ. М.—Пг., 1923, с. 8, 10, 14. (Делевая библиотека «Круга»).

гочитаемостью и дурно скрытой тенденциозностью в форме шаржа»<sup>109</sup> не понравился рассказ Д. Фурманову. Судьба этого рассказа особенно важна в творчестве Подъячева, так как именно в нем новеллист открыто вмешивался в противоречия действительности. И то, что это вмешательство не увенчалось сколько-нибудь значительным социально-нравственным, художественным результатом, свидетельствовало об ограниченности писательского мышления, которую не мог преодолеть художник.

Связь с пролеткультовским мировосприятием, влияние этого мировосприятия обнаруживались в самых разных пластах прозы.

Начинавший как антагонист какой бы то ни было жестокости в эстетических установках, Пант. Романов в конце концов фактически становится адептом пролеткультовских настроений. В огромном числе рассказов, написанных в первое пятилетие революции, Пант. Романов рисует быт пореволюционной России. Конфликт в его новеллистике строится на однотипной парадоксальной ситуации: по социальной наивности возложив все заботы по устройству новой жизни на плечи государства, герой не осознает своей человеческой обязанности быть в общении с новым миропорядком просто аккуратным, просто деловым работником, просто хозяином своего слова и т. п. Потому, например, в «Плохом председателе» (1920) вышедшие на санитарную уборку двора жильцы не могут начать работу без понуканий председателя:

«— Кабы знали, что чистить придется, не валяли бы зря. А то около черных ходов такие горы навоза, что промеж них, как по коридору ходишь. Нешто их вычистишь.

— Это председатель дюже хорош, не мог во-время запретить. А теперь вот и гни спину.

— Что за нескладный народ, — сказал рабочий в суконном картузе, — кабы каждый аккуратно убирал за собой, ничего бы и не было, а теперь вишь какие горы.

— Это председатель должен смотреть за этим. Мы почему знали».<sup>110</sup>

На такого рода диалогах, констатирующих отдельные черты и детали сложившегося быта, строится подавляющее большинство рассказов П. Романова этих лет: «Родной язык», «Святая милость», «Дом № 3», «Обетованная земля», «Нераспорядительный народ» и др. Все они объединены общим стремлением писателя показать пагубность житейской консервативности, недалезоркой привычки жить «на авось» и т. п.

Но в числе высказанных однажды Пант. Романовым постулатов об искусстве (кстати сказать, постулатов неглубоких и эклектических) обращают на себя внимание те, с которыми, как пред-

<sup>109</sup> Цит. по: Куприяновский П. В. Дм. Фурманов и литературные журналы 20-х годов. В кн.: Из истории советской литературы 20-х годов. (Материалы межвузовской научной конференции). Иваново, 1963, с. 19.

<sup>110</sup> Романов П. Дружный народ. М., 1928, с. 81. (Полн. собр. соч. Т. 2).

ставляется, и связано движение новеллистики этого писателя к канонам Пролеткульта: «Произведение, которое не имеет к нам личного отношения, — ничтожно»; «Сумей найти то, что читателю всего ближе и нужнее и напхни ему, он сам сделает все остальное».<sup>111</sup> Видимо, стремление новеллиста во что бы то ни стало завоевать личное отношение читателя к каждому своему рассказу и повлекло у П. Романова разработку моральных тем на сугубо интимном материале. Современник, переживший разрушение прежней культуры чувств и в то же время испытывавший голод по такой культуре, незамедлительно откликнулся на опыты писателя. Но именно здесь и произошла та встреча с пролеткультовскими художественскими настроениями, которая не только не раскрыла богатства чувств, но, наоборот, привела к той эмоциональной тягостности, к которой приходили и пролеткультовцы. Несмотря на полную видимость вторжения в область противоречивых эмоций, в сферу глубоких переживаний личности, эта сфера оставалась недоступной П. Романову. Существовала плотная завеса, составленная из прямолинейных утилитарных установок и из той псевдоинтимности, которая вошла в произведения П. Романова еще на волне мещанских настроений кануна революции (первые рассказы — трактаты этого писателя на темы любви создавались в 1915—1917 гг. — «Осень», «Зима» и др.). Рассказы П. Романова первой половины 20-х годов ценны были главным образом тем, что они обнажали проблемы любви и брака. Писатель стремился увести молодежь от безнравственного отношения к интимной жизни, но предложить ей смог только идеалы мещанской мелодрамы, преподнесенные ей в той пролеткультовской дозировке, которая допускала волнения лишь на поверхности эмоций современника с тем, чтобы не выпустить из-под своего контроля стихию человеческих чувств:

«Когда я пришла домой, на столе лежали присланные тобой цветы и письмо, в котором ты описываешь свое счастье и свои светлые надежды.

И вот сейчас я сижу с ним у раскрытого окна. В голове и глазах стоит еще горячий туман после хмельной ночи.

На подоконнике передо мной лежат твои увядшие белые цветы.

Я смотрю на них и думаю: — это мое красивое прошлое и мой последний погребальный наряд...»<sup>112</sup> («Белые цветы», 1922).

Таким образом, творчество и этого новеллиста не могло излечиться от внесенного в его рассказы еще в предреволюционную эпоху вируса упрощенчества, закрывавшего в новеллистическом повествовании доступ исследовательскому элементу. Так давало

<sup>111</sup> Романов П. Мысли об искусстве. В кн.: Утро. Лит. сб. М.—Л., 1927, с. 205.

<sup>112</sup> Романов П. Рассказы. М., 1926, с. 56.

о себе знать то нелегкое наследство, с которым новеллистка встречала революцию. Обстановка НЭПа, в которой всколыхнулись мещанские настроения, способствовала устойчивости упрощенчества и псевдопсихологизма. В эти годы натурализм проникает даже в область жанровой классификации новеллистики. Состоялась беспомощная по своей сути попытка дать новые жанровые определения — например: «Беспозвоночные (Из серии зоологических рассказов)» (П. Лутохин).<sup>113</sup>

Но в развитии рассказа обнаруживались все более настоящие попытки освободиться от наследства, калечащего новеллистическое искусство.

Главную роль в осуществлении этих попыток играло все более открытое приобщение новеллистики к социально-нравственным исканиям современности. Этот процесс сопровождался преодолением, разрушением канонов дидактизма и упрощенчества.

В творчестве А. Новикова-Прибоя, входившего в литературную группу «Кузница», такое преодоление обрело особую очевидность.

При всем том, что писатель сохранял, казалось, сложившуюся уже в начале его творческой работы манеру письма и самый тон своих взаимоотношений с действительностью, характер его рассказов претерпевал принципиальные для новеллистики пореволюционного периода изменения.

«Морские рассказы»,<sup>114</sup> созданные в канун революции, открывали не только всегда для читателя полную неизвестности морскую тематику. При сдержанном и в то же время наполненном романтическими устремлениями стиле в «Морских рассказах» нащупывалось и зерно того драматизма, который позволял новеллисту очерчивать достаточно сложные проблемы существования социального мира.

Раскрывая, с одной стороны, бесчеловечность и бессмысленность бойни, которая была развязана в 1904 г. на Дальнем Востоке, а с другой — тот процесс роста общественного самосознания, который наблюдался в матросской среде, Новиков-Прибой одновременно стремился обозначить те черты человеческого поведения, от которых зависела и общественная, и сугубо личная судьба его героев. Поэтому преодолевая субординацию социальной иерархии, писатель рисовал доверчивую и преданную привязанность матросов к командиру («...мы относились к нему с уважением. Всею душой любили. Всякое приказание во-как исполняли. В руках все горело. Шлюпки с дымом поднимали... Тех, кто ежели проштрафится, у нас не наказывали. Ему только, бывало, пригрозят, что спишут на другой корабль. Этого было довольно. Человек сразу становился исправнее. Словом, очень

<sup>113</sup> См. в кн.: Утренники. Кн. 2. Пг., 1922.

<sup>114</sup> В 1914 г. сборник был остановлен в процессе набора и опубликован лишь после революции в 1917 г.

был фатовый командир»),<sup>115</sup> их незатухающее чувство отцовства ко всему беззащитному на земле («Боцман Груздев, ... здоровый, жилистый, точно скрученный из стального троса, ... бесстрашный моряк, „сорви голова“, с матросами обращается сурово, ругаясь на провинившихся отборными словами, пуская в ход кулаки»,<sup>116</sup> нежно заботлив к подкидышу, усыновляет ребенка), останавливая внимание читателя на добрых душевных движениях, которые возникали между сражающимися людьми («До этого я думал, что японцы будут смотреть на меня со злобой, с зубовым скрежетом. А они обращались со мной, как с братом: хлопочут около меня, жмут руки, хлопают по плечу. Удивительно. Прямо не верилось, что мы с ними сражались!»).<sup>117</sup> То, наоборот, новеллист предупреждал о тупом варварстве, дикой злобе, таящихся в сердцах, огрубевших в социальном неравенстве. При всем том Новиков-Прибой ориентировал повествование на своеобразие национального характера героя.

Психологические повороты, душевные движения героев, находились в рассказах Новикова-Прибоя в противоречии с окружающей действительностью, что и создавало в повествовании обстановку напряженного драматизма. Эта противоречивость возникла и тогда, когда бескорыстная доброта поднималась против насилия и когда бесчеловечность топила чистосердечные человеческие порывы. Именно эта особенность конфликтов и оказывается в центре внимания послереволюционных рассказов писателя.

Но при всей непосредственности и яркости живописания «Морские рассказы» обнаруживали тем не менее сходство с пролеткультовской прозой, что вполне естественно и обусловило вступление Новикова-Прибоя в 1920 г. в группу «Кузница».

Это сходство сказывалось в нагнетении натуралистических контрастов и в нотах той сентиментальности, которой рассказчик стремился искупить возникающие перед ним трудности в разрешении новеллистических конфликтов («Попался»). В результате «Морские рассказы» с жанровой точки зрения носили во многом иллюстративный характер, сводились нередко к более или менее живописным жанровым картинам.

И тем не менее элемент иллюстративности не разрушал в рассказах Новикова-Прибоя образной системы, не нивелировал того человеческого материала, к которому обращался писатель.

В рассказах «Две души», написанном буквально в дни революции — в 1918 г., писатель предпринял исследование национального характера в его полярных проявлениях. В этом рассказе Новиков-Прибой заострил внимание современности на тех сложных качествах, которыми обладал человек, вступивший в революцию.

<sup>115</sup> Новиков-Прибой А. Морские рассказы. М., 1917, с. 61—62.

<sup>116</sup> Там же, с. 54.

<sup>117</sup> Там же, с. 76.

Воссоздавая быт русских в японском плену, рассказчик в центр повествования выдвинул эпизод о том, как солдатами был устроен самосуд над своим товарищем, обвиненным в краже портсигара. Внимательно следя за колебаниями, за настроениями толпы, Новиков-Прибой показывал, сколь велика амплитуда этих колебаний — от слепой жестокости до щедрой доброты и болезненной совестливости: солдаты отдают последнюю копейку на похороны, в минуты погребения «у всех обнаженные и поникшие головы, у всех на лицах неподдельная скорбь».<sup>118</sup> С одинаковой силой, с равной искренностью солдаты и мстят за воровство, и пытаются искупить свою жестокость.

Взгляд новелиста был отмечен особой пытливостью и доверием к человеку. Это доверие сказывалось уже в том, что как бы рискованно ни обнаруживал Новиков-Прибой жестокосердие в поведении своих героев, он ни разу не позволил этому жестокосердию заглушить способность человека к доброму душевному движению. И потому так элегична сцена похорон в рассказе.

Новиков-Прибой писал о противоречиях русского характера, о его сложной природе. Но здесь была главным образом констатация этой сложности, о ней свидетельствовал и итоговый диалог в финале: «Удивленный, он (японский переводчик, — Н. Г.) обращается к своему соседу, пожилому унтеру, тихо говоря:

- Непонятный вы народ, русские...
- А что? — спрашивает унтер.
- Совесть у вас какая-то двойственная.
- Известно дело... Какой же ей быть?
- То вы очень скверные, то очень добрые.
- Знамо так. Иначе — как же?» (24).

Несмотря на известную свободу и уверенность писателя в развертывании коллизий, все же и в этом рассказе повествование испытывало скованность от натуралистичности в описании чело-веческой жестокости и от одногипного решения пейзажа, который играет здесь роль пышно оформленной декорации, монотонно контрастирующей всему тому, что происходит с людьми в рас-сказе. В результате социально-психологическое полотно повест-вования оказывалось заключенным в тяжелый багет, который обрывал перспективу художественного изображения.

Помещенные в сборнике «Две души» такие рассказы, как «Порченный», «Вековая тяжба», «Зуб за зуб», более уверенно развивали такую перспективу. Новиков-Прибой стремился в этих рассказах более четко выделить ту или иную социальную домини-ранту в психологии своих героев.

Несмотря на это, и здесь оставались непреодоленными эле-менты и сентиментальности, и натурализма («Порченный»).

<sup>118</sup> Новиков-Прибой А. Две души. Рассказы. М., 1923, с. 23. Да-лее ссылки в тексте.



Но развитие литературы этих лет уже не могла удовлетворить статичная социальная характеристика жизненных явлений. В конце первого пятилетия революции новеллистика испытывала особенно острую потребность в развитых исторических, социально-нравственных концепциях.

В этом отношении симптоматичная картина существования жанра рассказа вырисовывалась в «Красном журнале для всех», где новеллистика оказалась основным литературным материалом, призванным осуществлять задачи этого издания.

В программе «Красного журнала для всех», хотя и в несколько смягченном виде, отразилась именно та система представлений о характере взаимосвязи общества и личности, которая сложилась в первый период революции в пролеткультовских кругах: «Великие события последних восьми лет разрушили старые отношения между людьми, выбили их из обычной, налаженной колеи жизни. Разрушились старые традиции, старые верования, старые навыки... Лишь рабочему авангарду, закаленному в борьбе, открывался широкий творческий путь; перед его взором открывались, захватывающие перспективы новой облагороженной жизни, освобожденной от ужасов рабства, от струпуев нищеты, от грязи невежества... Тысячи малых сил, спянные единым пониманием природы и законов общественной жизни, имеющие единую волю к созданию разумной жизни, — они и составляют великий двигатель истории... Прошлое может служить нам только лишь как материал для изучения, только лишь как опыт, помогающий нам двигаться дальше. От старого берега мы ушли безвозвратно...».<sup>119</sup>

С точки зрения историко-литературной важно обратить внимание на то, что именно новеллистика первого призыва, в лице таких писателей, как Серафимович, Муйжель, Новиков-Прибой, Аросев, и стала тем наиболее близким материалом, который поддерживал и осуществлял программу журнала. Помещенные в первых номерах журнала рассказы демонстрировали, как правило, ту дореволюционную жизнь, от которой уходило общество. В этих рассказах не было даже стремления индивидуализировать жизнь героев, передать черты их неповторимости. Наоборот, занятые передачей общего, однотипного социального движения, писатели старались нарисовать главным образом массовидность и характеров, и поступков героев. Вместе с этим конфликт рассказов отражал однозначное, бесспорное развитие событий — разрыв новой действительности со старым миром. Потому основной темой всех помещенных в журнале новеллистических произведений была все та же, испытанная литературой тема — дореволюционная Россия на ее пути к Октябрьскому перевороту.

В рассказе А. Серафимовича «Долговязый» у героя нет имени, есть лишь «типовая» характеристика забитого, отупевшего че-

<sup>119</sup> От редакции. «Красный журнал для всех», 1922, № 1, с. 1—2.

ловека, решившегося однажды на протест: «... Долговязый ... худой, бледный, в угрях... Уж и забыл, чем только не был: у сапожника в выучке — рубец от шпандыря над бровью; и в столярной, и тряпье, и отбросы собирал, и нищенствовал, и отвинчивал медные ручки на парадных, и замертво валялся под мостом от голода».<sup>120</sup> В описании кульминационных моментов Серафимович, как и Новиков-Прибой, не избежал элементов натурализма и сентиментальности.

Помещенный рядом с «Долговязым» рассказ А. Аросева «Барабанщик рыжий» был исполнен в той же манере. Писатель стремился зарегистрировать те точки общественного сознания, те моменты социального прозрения, которые выводили отупевшего от военной муштры человека на пути борьбы. Аросев в большей мере, чем Серафимович, ориентировался в этом рассказе на письмо символами, и потому в «Барабанщике рыжем» сильнее звучит романтическая интонация: «Но с богом колокольным, медноязычным спорил, как в жестоком бое. В жестоком бое: ведь этот звон — набат врагов непобежденных. Бьет барабан, бьет барабан! Терпи воловья кожа. Терпи, зови на брань другую: голосовую. Вот почему тревожит барабан. Вот в чем его тревога. Тревога против бога. За мир солдатский, братский. Так понял барабанщик, весь понял с пят до головы».<sup>121</sup>

Та же схема была положена и в основу другого рассказа Аросева — «Иван Алексеевич» (1923). Здесь писатель вырывал человека из мещанского «тихого коловращения». Так же как и героя «Барабанщика рыжего», приобщение к революции Ивана Алексеевича, «всю жизнь делавшего коробки для гомеопатической аптеки», было трудным, но столь же, как и у барабанщика, безглядным.

Не имели сколько-нибудь принципиальных отличий и печатавшиеся в журнале рассказы В. Муйжеля «Возвращение» (о том, как ценою страданий от приобретенной на фронте слепоты солдат приходил к пониманию революционной правды), А. Новиков-Прибой «Распятая любовь» (об отмщении за обогнанную любовь, на которое решилась падшая женщина). На этом фоне несколько выделялся своим новеллистическим изяществом, пастельными красками лишь рассказ А. Неверова «Двенадцать часов. (Рассказ крестьянки)», хотя и в нем повествование также сосредоточивалось только на первых шагах приобщения крестьянства к революции.

При всем том, что все эти рассказы повторяли, казалось, уже знакомый и вполне испытанный новеллистический «механизм», тем не менее идущие от народнической этики мотивы сострадательной доброты к угнетенному и здесь не теряли своей непосредственности. Видимо, это их свойство наряду с чувством уве-

<sup>120</sup> Там же, с. 5.

<sup>121</sup> Там же, с. 11.

ренного классового оптимизма и служило перспективам той «новой облагороженной жизни», установление которой пролетарское искусство считало своей первейшей задачей, о чем было провозглашено уже в первом «Пролетарском сборнике» (ВЦИК, 1918).

Малая проза, которую привлек «Красный журнал для всех» и подбором имен и самим качеством новеллистического письма, обозначила завершение первого круга пореволюционных исканий жанра рассказа, она как бы замыкала собою этот круг. Еще раз — и в такой концентрации, по-видимому, последний раз — были продемонстрированы сильные и слабые стороны той новеллистики, которая, восприняв от «знаньевской» прозы манеру реалистического письма и сам способ видения действительности, в понимании мира и человека так и не смогла в связи с этим уйти от примитивных идейно-эстетических конструкций, предложенных литературе новеллистикой непосредственного кануна революции.

Характерно, что одновременно с прозой «Красного журнала для всех» вновь широко публиковалась новеллетика Ив. Шмелева: «Виноград» (1923), «Гражданин Уклейкин» (1923), «К светлой цели» (1923) и др. Вышло в свет также и несколько сборников К. Тренева «Батраки» (1922), «Вихри» (1923), «Владыка» (1923), «На ярмарке» (1923). По своему социально-эстетическому содержанию эти книги примыкали к тому же кругу прозы, который был обозначен именами Серафимовича, Новикова-Прибоя. Опубликованные сборники содержали преимущественно дореволюционные рассказы, созвучные поздненародническому направлению в литературе.

В отличие от прозы Муйжеля или Подъячева, рассказы Тренева, сосредоточенные на бытописании крестьянской жизни, были в большей мере наделены настроением злого пессимизма. Тренев почти не допускал в свою новеллистику сентиментальности. Писатель строил повествование на беспощадной демонстрации безнравственности деревенского идиотизма. Ни картины природы, ни упования на благородное начало в людских сердцах — ничто не смягчало в рассказах Тренева мрачного (но не натуралистического!) колорита. Лишь однажды, в «Вихрях», промелькнула надежда на разумные человеческие силы, и тут же ее захлестнуло горькое сожаление о том, что и эти силы вряд ли способны изменить изуродованную социальными условиями природу человека: «Вдали за полустанком перелетным цветным комом мелькнул на повороте поезд и бесследно исчез за бугром, этот вылетевший откуда-то сгусток человеческой силы и знания. На его месте встал черный столб — не то дым от него, не то горячий вихрь среди сожженных, съеденных сусликами полей. Синяя туча в раздумье остановилась над дальними нивами, будто увидев, что запоздала, и пошла стороною».<sup>122</sup> В рассказе «На

<sup>122</sup> Тренев К. Вихри. Рассказ. М.—Пб., 1923. (Дешевая библиотека «Круга», № 6).

ярмарке» также звучал мотив ничем не нарушаемого однообразия: «Все как было во дни прадедов. Те же серые люди и те же речи»; и здесь оставалась неизменной картина бесплодной, озлобленной жизни: «Непогожая выдалась осень. Пришла на смену сухому, голодному лету... Как дитя у сосцов умирающей с голоду матери, бился человек на иссохшем лице земли...»<sup>123</sup>

В конфликтах рассказов Тренева чаще всего отражалась тщетность человеческих усилий обрести нравственное успокоение на земле. Воссоздавая этот поиск, Тренев нередко касался сложных душевных движений своего героя. В мужицкой доле писатель видел порою детскую незащищенность («Забятая криница»), а в безысходном горе осиротевшего ребенка — всю меру мужского страдания («Шесть недель»).

Произведения Тренева ценны были тем, что они раскрывали перед современником сложный социально-исторический материал, который и противостоял революции, и шел ей навстречу. Поэтому, видимо, на исходе первого десятилетия новое общество вновь обратилось к творчеству Тренева, с тем чтобы пристальнее изучить национальную жизнь, ждавшую своего новаторского переустройства.

В то же время рассказы Тренева еще раз демонстрировали ту идейно-эстетическую ограниченность, которую предстояло преодолеть новеллистике первого пореволюционного десятилетия. Ей предстояло раздвинуть сложившиеся рамки жанра, вывести его работу из плоскости, только констатирующей противоречия жизни; развить исследовательские способности жанра, сделать доступным ему не только сбор материала о действительности, но и анализ его, и возникающие в результате такого анализа гипотетические воззрения на мир, самостоятельные концепции развития общества.

Исдержки ограниченности, которой страдала новеллистика кануна революции, в первой половине 20-х годов вылились в два наиболее отчетливых потока прозы. С одной стороны, это была бескрылая, монотонно-описательная новеллистика Пролеткульта, с другой — буквально фонтанирующая масса натуралистических рассказов, посвященных «проблеме пола».

Симптоматично, что эту вторую тенденцию возглавили такие рассказчики, как П. Романов, Н. Никандров, начинавшие перед революцией вполне «добропорядочной» тематикой и даже больше того — демонстративной ставкой на изображение незамутненной чистоты, детскости человеческих взаимоотношений. Но, по-видимому, и это нередко претенциозное, в стиле городского романса, использование бесспорной, казалось бы, темы не излечивало беспомощности новеллистики перед драматическим ходом истории. Чтобы удержаться на гребне литературного движения, оставалось

<sup>123</sup> Трениев К. На ярмарке. Рассказы. 1923, с. 10, 9. (Библиограф. Современника).

играть на вкусах, на вкусовщине дня. И потому взоры были без-  
ошибочно обращены к «запретным» темам.

Первые сборники рассказов Никандрова давали в общем-то простейшую интерпретацию таких житейских вопросов, как пагубность жестокого воспитания детей («Во всем первая»), ценность и одновременно драматизм усилий искусства пробудить к человечности махровое мещанство («Лес») и т. п. От «Берегового ветра» (1909) до таких на шумевших натуралистических произведений Никандрова, как «Рынок любви» (1924), «Любовь Ксении Дмитриевны» (1925), «Путь к женщине» (1927), наблюдался не столько путь последовательного творческого развития рассказчика, сколько резкое движение в сторону, на обочину такого пути. Очевидность этого становилась особенно отчетливой уже и потому, что в 1922—1923 гг., перед появлением «Рынка любви», в сериях «Избранные произведения современной русской литературы» и «Библиотека современника» вышли такие сборники Никандрова, как «Береговой ветер» (1923), «Лес» (1923), где достаточно полно было представлено предреволюционное творчество писателя. В едином ряду оказывались и истоки, и последствия той литературной традиции, которая, будучи не в силах постигнуть коренные проблемы времени, существовала главным образом на периферии этих проблем, за счет поверхностной злободневности, эксплуатацией стихии грубых человеческих инстинктов.

Влияние пролеткультовских канонов с их декоративным драматизмом уже к середине 20-х годов представлялось современникам тяжелой ношей для искусства; оно вызывало нередко пессимистические раздумья о путях новеллистики: «Проза живет сейчас огромной силой инерции. С большим трудом, по мелочам, удастся преодолеть ее, и это делается все труднее — и, по-видимому, — бесполезнее. Иногда кажется, что это не писатель, а сама инерция написала рассказ и кончила его обязательно гибелью главного героя или по крайней мере — Европы».<sup>124</sup>

В эти годы А. Неверов писал: «... Сейчас Москва завалена тысячами всевозможных рассказов», «требования сейчас к литературе самые огромные в смысле мастерства. Наиболее шумящими теперь считаются серапионовцы (Петроградская группа)... Жизнь идет вперед, и все должно идти вперед. На литературном фронте теперь идет отчаянная борьба».<sup>125</sup>

На арену этой борьбы выходили «Серапионовы братья».

<sup>124</sup> Тынянов Ю. Промежуток. (О поэзии). «Русский современник», 1924, № 4, с. 210.

<sup>125</sup> Неверов А. С. Письма А. А. Добролюбову от 30 октября 1923 года и от 14 ноября 1922 г. В кн.: Утро. Лит. сб. М.—Л., 1927, с. 238, 232.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

# В ПОИСКАХ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

### 1

К 1921 г. в русской новеллистике наиболее четко обозначались два идейно-эстетических узла — Пролеткульт и «Серапионовы братья». Симптоматичной и вполне последовательной явилась предпринятая пролеткультовцами на страницах «Горна»<sup>1</sup> дискуссия о методах и идеологических основах нового искусства. Основываясь на получивших шумную известность автобиографиях Серапионов<sup>2</sup> и не касаясь непосредственно литературной продукции последних, Пролеткульт категорически выступил против открыто заявленного в автобиографиях аполитизма, усматривая в изложенных на страницах «Литературных записок» взглядах идеологическую «спекуляцию».<sup>3</sup>

Решительный тон, с каким Пролеткульт выносил приговор своему оппоненту, можно было бы принять за свидетельство его уверенной победы, если бы не было тех внутренних противоречий, которые сопутствовали существованию самого Пролеткульта, и не было той критики, которой подвергалась деятельность Пролеткульта как на страницах партийной печати, так и в выступлениях отдельных литераторов.<sup>4</sup>

Движение историко-литературного процесса этих лет отличалось огромной сложностью, острой идейно-эстетической борьбой.

В начале 20-х годов возникла лефовская теория факта, которая по замыслу ее создателей должна была устранить все трудности становления новой прозы: «Лефовская метла связана прочно, она хорошо метет литературную дорогу будущему», лефовский материал» «в виде очерков и расширенного репортажа

<sup>1</sup> Плетнев В. Идеология «сочувствующих» и «приемлющих». «Горн», 1922, № 2 (7), с. 44—48.

<sup>2</sup> Серапионовы братья о себе. «Литературные записки», 1922, № 3, с. 25—31.

<sup>3</sup> «Горн», 1922, № 2, с. 47.

<sup>4</sup> См.: Ключев Н. Самоцветная кровь. (Из золотого письма Братьям-Коммунистам). «Записки Передвижного общедосугного театра», 1919, вып. 22—23, июнь—июль, с. 3—4.

заглатывается... с меньшим аппетитом, чем выдуманные повести и приключения...».<sup>5</sup>

Возникновение литературы факта было связано с целым рядом непростых обстоятельств развития прозаических жанров в пореволюционный период. Появление лефовской теории свидетельствовало в какой-то мере о том, что проза испытывала определенный кризис материала. Это состояние во многом, видимо, определялось пролеткультовской новеллистикой, пяти-шестилетнее существование которой в значительной мере истощило прозу. «Если сопоставить советскую действительность и советскую литературу, — писала об этом времени критика, — неминуем вывод: пиццевод литературы поврежден, все меньше попадает в нее „действительности“».<sup>6</sup>

И лефовцы, казалось бы, широко открыли страницы своих изданий факту, репортажу дня, живой реальности.

Но защита фактографии влекла за собою не только и даже не столько зоркость писателя к конкретным событиям дня. Одновременно происходило и сужение в искусстве творческой фантазии и инициативы. Тем самым грубо ограничивалось и понятие действительности; созидательной и достойной отображения признавалась лишь машинизированная система производительных сил.

К середине 20-х годов лефовские идеи потерпели полное поражение.

Но результаты существования лефовской теории не исчерпались выявлением несостоятельной деятельности этой группы. Лефовские воззрения замыкали в себе определенный круг литературных исканий того времени. Достаточно сказать, что лефовские теоретики поднимали на щит демократическую прозу Решетникова и Г. Успенского, они защищали приоритет очеркового жанра как разведчика нового материала, стремились обогатить, развить технику и литературного, и изобразительного искусства. Заманчивой была сама настроенность Лефа на скорейшее и решительное обновление литературного искусства. Лефовские рецепты увлекали даже «академическое» крыло опоязовцев во главе с Б. Эйхенбаумом: «очередной кругооборот ведет нас сейчас от старых форм романа и новеллы к хронике, к воспоминаниям, к эпизодам, к письмам...».<sup>7</sup>

Но несмотря на некоторое оживление литературных исканий, вызванных лефовскими построениями, все же теория факта обнаружила свою полную бесперспективность в истории русской прозы тех лет. Истоки этой бесперспективности коренились прежде всего в том, что Леф оставлял для художника возможной лишь

<sup>5</sup> Асеев Н. Дневник поэта. Л., 1929, с. 62.

<sup>6</sup> Берковский И. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. М., 1930, с. 29.

<sup>7</sup> Эйхенбаум Б. В поисках жанра. «Русский современник», 1924, № 3, с. 231.

одну позицию — наблюдателя, регистратора жизненного факта. В результате этого и в теории Лефа, и в практике его прозы основным оказывался культ описания, который по существу ограничивал какие бы то ни было художественные искания, отрицал саму возможность таких исканий.

Лефовская проза могла отражать только сегодняшнее и не видела современного.

У Лефа не было новеллистики, Леф не признавал за этим жанром — как и за всем тем, что зиждилось на художественном вымысле, на самостоятельности художественного мышления («Лефы хотят, чтоб писали плугом, а пером пахали»<sup>8</sup>) — силу и право на познание, на обладание новой действительностью. Составленная по рецептам Лефа книга повествований В. Шкловского «В поисках оптимизма» своей бескрылой описательностью и позерством со всей очевидностью демонстрировала беспомощность этих рецептов.

Вступивший на первых порах в противоборство с Пролеткультом, Леф в конце концов повторил в прозе судьбу пролеткультовских построений. Эта литературная группировка быстро и в общем-то бесследно для малой прозы выбыла из борьбы за развитие новеллистического искусства, так и не излечив это искусство ни от кризиса материала, ни от кризиса художественной формы.

Проза «Серапионовых братьев» испытала не менее мучительные, чем пролеткультовские, противоречия и трансформации, прежде чем влилась в национальную реалистическую традицию. Декларации «серапионовцев» были спорны, отличались во многом аполитичностью.

Но позиция участников этой группы не была отмечена идейно-эстетическим единством. Об этом можно было судить не только по существенно разнящимся между собой «Автобиографиям», но и уже хотя бы по той реакции, которую встретили произведения различных «серапионовцев» у современников.

И. Удущевым (Иванов-Разумник) была поставлена под сомнение сама попытка этой группы писателей объявить себя сколько-нибудь самостоятельным литературным направлением. Автор темпераментной статьи «Взгляд и Нечто» единственно объединяющим в существовании «Серапионовых братьев» считал естественное стремление авторов к профессиональной выучке. Но «для главы в истории русской литературы — мало изучить литературное ремесло, — писал автор статьи. — Двое-трое из этой группы, если выдержат испытание временем, может быть, войдут — не как группа, а «персонально» — несколькими абзацами в историю русской литературы; остальные «Серапионы» ... останутся не только вне круга этой истории, но, пожалуй, и вне об-

<sup>8</sup> Берковский Н. Текущая литература, с. 25.



ласти материалов для истории русской революции». <sup>9</sup> Рядом с этим запальчивым, непримиримым взглядом существовало и спокойное, не противоречащее общепринятому мнению, что «Серрапионовы братья» «не начинают собой новой беллетристики, а возрождают исконную русскую классическую повесть». <sup>10</sup> И в то же время подписанием Л. Луначем программа группы вселяла для теоретиков формальной школы надежды, что «Запад побеждает в русской литературе». <sup>11</sup> Неясное ощущение будущего, напоминающее порою смятение, сквозило в размышлениях Е. Замятина (считавшего себя, видимо, наставником «Серрапионовых братьев»). Он писал: «...Все более или менее сошли с рельс и подскакивают по шпалам; неизвестно, чем они кончат; иные, может быть, катастрофой». <sup>12</sup>

Но сколь бы ни были настойчивыми и прозорливыми в своих оценках «Серрапионовых братьев» современники, <sup>13</sup> по всей вероятности, особенно многое для судьбы этой группы значило внимание к ней М. Горького, который помогал этим писателям осваивать горизонты реалистического искусства, преодолевать формалистские увлечения.

К 1920—1921 гг. в развитии прозы отчетливо ощущалось кризисное состояние. Несмотря на напряженные усилия, на бескомпромиссные поиски, новеллистика этого периода остро переживала опасность «холостого хода». От этой опасности не могла увести прозу ни прямолинейная, малоплодоносная схема Пролеткульта, ни иллюстративный рассказ Гумилевского, ни тревожное в своей погруженности в необузданную стихию искусство Вяч. Шипкова. Поисковые, насыщенные неуемными вопросами рассказы С. Семенова лишь ускоряли созревание кризиса, — так же, как, впрочем, и противоположные по характеру освоения действительности рассказы А. Неверова и Н. Ляшко. Несмотря на свою непреклонную устремленность, неверовский герой и герой Ляшко все же были не в силах еще сделать решительного волевого шага навстречу историческому потоку, с тем чтобы инициативно участвовать в выработке всего направления. В этих рассказах человек, который выносил в себе революцию, был как бы подведен лицом к лицу с совершившейся революцией и теперь внимательно присматривался к своему детищу. Подобное «про-

<sup>9</sup> Удушьев И. Взгляд п Нечто. В кн.: Современная литература. Сборник статей. Л., 1925, с. 460.

<sup>10</sup> Шагинян М. Литературный дневник. М., 1924, с. 429.

<sup>11</sup> Шкловский В. Современники и синхронисты. «Русский современник», 1924, № 3, с. 237.

<sup>12</sup> Замятин Е. Серрапионовы братья. «Литературные записки», 1922, № 1, с. 7.

<sup>13</sup> Впервые наиболее подробно и всесторонне этот вопрос освещен в кн.: Муратова К. Д. М. Горький в борьбе за развитие советской литературы. М.—Л., 1958, с. 142—179; см. также: The Serapion brothers. Theory and practice by Hongor Oulanoff Ohio State University. Mouton, The Hague, Paris, 1966.

тивостояние», естественно, было связано с ощущением напряженности.

Решительная попытка снять напряженность такого, лицом к лицу, узнавания новой действительности была предпринята в рассказах Б. Пильняка и Е. Замятина. В 1921—1922 гг. выходят новыми изданиями ранее появившиеся рассказы этих писателей (например, замятинские сборники «Уездное», 1921, и «На кулечках», 1923, были составлены из публикаций 1914—1917 гг.); ряд произведений печатается впервые. Б. Пильняк и Е. Замятин работали в эти годы в одной стилистической тональности, их социальные решения укладывались в общую эстетическую схему. Особенность этой схемы состояла в том, что и тот, и другой новеллист обращаются к приему смещения временных планов повествования, с тем чтобы обозначить компрометирующие современность параллели, аналогии, ассоциации с прошедшей историей.

Б. Пильняк в сб. «Никола-на-Посадях» (1923) попытался дать иное решение фабуле рассказа А. Толстого «День Петра». Сопоставление рассказов этих писателей демонстрирует амплитуду тех концепций, которым подвергалась в те годы пореволюционная современность. Если в «Дне Петра» национальная история выступала в поддержку современности уже самой той сложностью взаимоотношений личности и общества, как она была раскрыта в этом рассказе А. Толстым, то в таких новеллах Б. Пильняка, как «Его Величество Кнеб Питер Комондор», «Санкт-Питер-Бурх», «Числа и сроки», историческая ретроспектива обесценивала современность своей грубой упрощенностью, своим фарсовым началом, сквозившим во всем, о чем бы ни писал Пильняк в этих рассказах. Тем самым фактически снимался вопрос о постижении, о необходимости познания развернувшейся в годы революции действительности. Созданный Пильняком образ Петра, его концепция Петра I с особой силой выдавали злое неистовство писателя. Если у А. Толстого контрастный колорит создавал образ трагического звучания, то у Б. Пильняка этот колорит снижал образ до полной его бессодержательности: «Человек, радость души которого была в действиях. Человек со способностями гениальными. Человек ненормальный, всегда пьяный, сифилит, невращеник, страдавший психостеническими припадками тоски и буйства, своими руками задушивший сына... Маньяк. Трус... Циник, презиравший человека и в себе, и в других. Актер, гениальный актер. Император, больше всего любивший дебош... Тело было огромным, нечистым, очень потливым, нескладным, косолапым, тонконогим, проеденным алкоголем, табаком и сифилисом...».<sup>14</sup> И хотя Пильняк обвинял Петра в непонимании «исто-

<sup>14</sup> Пильняк Б. Никола-на-Посадях. Рассказы. Кн. 3. М.—Пг., 1923, с. 26—27.

рической логики, физиологии народной жизни»,<sup>15</sup> самому писателю эти категории также оставались недоступны. Именно поэтому судьбу своего героя, офицера петровской гвардии Зотова в рассказе «Его Величество Кнеeb Piter Komondog» Пильняк решает в той же беспомощной этической и эстетической ситуации, какой завершался рассказ Ремизова «За родину». Связь с творчеством Ремизова отчетливо обнаруживалась в произведениях Пильняка, который считал себя «подмастерьем» Ремизова.<sup>16</sup> Эта связь, видимо, и создавала прежде всего ту атмосферу двойственности, в которой оказывались для читателя книги Пильняка. С одной стороны, ореол ремизовского «томления» по национальному и нравственному началу, ремизовская стилистика мышления, а с другой — грубое упрощение жизни. И Пильняк, и Замятин стремились играть роль новаторов новеллистической формы, в связи с чем вопросам техники новеллистического письма, особенностям сюжетосложения уделялось этими писателями особое внимание. У Пильняка цели новеллистического новаторства преследовались в основном любым нарушением логики конкретного образа вплоть до причудливого расположения строк на странице — ради впечатления о беспорядочном ритме истории. Пильняк сбивал нить описаний то цитацией исторических документов (например, законоуложений XVII—XIX вв.), то создавал «метельное» смещение жанровых сцен.

В 1923 г., публикуя сборник «Простые рассказы», Пильняк попытался ввести в орбиту своих пореволюционных концепций формулу той естественной человеческой жизни, которая была бы неодолима при всех обстоятельствах исторической судьбы. Но несмотря на абсолютное, казалось бы, отличие конкретного жизненного материала в «Простых рассказах» и в «Николе-на-Посадах», круг воззрений писателя не претерпел существенных изменений. Этих изменений, видимо, не могло быть уже и по тому свидетельству, что сборник «Простые рассказы» составлен вперемешку из произведений как предреволюционного периода, так и послереволюционных («Смертельное мадит», «Смерти», «Вещи», «Моря и горы» и др.). И снова, как это было и у Гумилевского, и у П. Романова, не споря между собой, не испытывая неловкости от соседства исторически несходных жизненных потоков, рассказы сохраняли одну и ту же окраску, одну и ту же новеллистическую конструкцию, найденную писателем еще в дореволюционное время. Они вторили одному и тому же мотиву, раскрывающему простейшую у Пильняка формулу человеческого общения, построенную на инстинкте физического влечения — и только. Характерно, что сборник открывается рассказом «Целая жизнь» о птичьей паре,

<sup>15</sup> Там же, с. 27.

<sup>16</sup> См. посвящение Б. Пильняка повести «Третья столица»: «Эту мою повесть, отнюдь не реалистическую, я посвящаю Алексею Михайловичу Ремизову, мастеру, у которого я был подмастерьем. Бор. Пильняк». В кн.: Пильняк Б. Никола-на-Посадах, с. 107.

существование которой определялось лишь законом физиологической силы. Это был своеобразный запев в сборнике.

Формула Пильняка, если и отвечала в какой-то мере волне стихийных настроений в годы общей перестройки жизни, была порождена ограниченным и пошлым взглядом на жизнь. Поэтому герои Пильняка выглядели хотя и злыми, но беспомощными обитателями земли. Поиски самостоятельных концепций не приводили Пильняка в первые пореволюционные годы к сколько-нибудь значительным художественным открытиям. Диалектическая сложность исторической действительности была недоступна новеллистике этого писателя.

Творчество Пильняка у большинства современников вызывало не только критику, но и порой открытую неприязненность. Помимо известных оценок Горького, немаловажно мнение Н. Асеева, одного из наиболее строгих и прозорливых ценителей литературы 20-х годов: «Все глухое, наносное, мертвое... берет он и раздувает до пределов, заслоняющих подлинный лик революции, подлинный облик этого быта. И делает это он сознательно, расчетливо, со вкусом, также кокетничая бессилием, якобы заложенным в сердцевицу нового быта, как щеголяет и кокетничает бессилием своего косноязычно-модернистского стиля».<sup>17</sup>

Творческий почерк Е. Замятина-новеллиста отличался большим многообразием красок. Но и за добротным реалистическим письмом («Островитяне», «Африка», «Север») скрывалась по существу та же тенденция компрометации революционной современности. В отличие от Пильняка, сосредоточенного на проблемах государственности, Замятин в своей психологической, бытовой новелле искал для современности аналогии более всеобъемлющего плана, которые бы не выявляли столь прямых политических акцентов. Так, в «Знамени» (1918) писатель обращается к монастырской жизни, пытается в религиозном экстазе и в социальном, психологическом заточении монашеской личности увидеть черты текущего дня. В «Мамае» (1921), следя за поведением в годы революции старого петербуржца, учителя Петра Петровича Мамаея, Замятин стремится унизить своего героя постоянным сопоставлением его с той исторической силой, которую возглавлял татарский хан. Замятинский герой тщится совершить не один сильный поступок, чтобы суметь выстоять и против житейской обыденности, и против надвинувшейся на эту маленькую личность истории.

Единственное, на что оказался способен герой, — это буквально в пароксизме отчаяния броситься на мышь, которая уничтожила скопленные им деньги. Но и эту финальную сцену писатель строит на сопоставлении двух Мамаев, подчеркивая всю бессмысленность существования второго: «Жестокый, бес-

<sup>17</sup> Асеев Н. Борис Пильняк. «Смертельное манит». Рассказы. М., 1922, Т-во З. И. Гржебина, 181 стр. [Рец.]. «Печать и революция», 1922, № 7, с. 315,

пощадный, как Мамай 1300 какого-то года, Мамай 1917 года воспрянул с карачок — и с мечом в угол у двери: в угол забились вышарахнувшая из-под квадратика мышь. И мечом кровожадно Мамай пригвоздил врага. Арбуз: одну секунду туго — корка, потом легко — мякоть и стоп: квадратик паркета, конец».<sup>18</sup>

Собственно, по той же сюжетной системе строится и рассказ «Пещера» (1922). Прямое, на грани сатирического, уподобление современности мрачной пещерной эпохе с ее культом животного чувства и позволило историкам литературы внести этот рассказ в ряд произведений, проникнутых враждебным отношением к революции. Действительно, рассказ Замятина в потоке литературы выделялся резкой определенностью своих оценок. Но с точки зрения историко-литературной, с точки зрения тех возможностей, которые раскрывал жанр рассказа в те годы, «Пещера» Замятина не только демонстрирует вполне определенную гамму настроений, но и показывает известную беспомощность новеллиста перед действительностью. Рассказ отличается поразительной для своего времени скудостью стилистических красок и примитивностью новеллистического рисунка. Метафора пещеры существует в рассказе как застывшая схема, которая подавила человеческую жизнь: «Между скал, где века назад был Петербург, ночами бродил серохоботный мамонт. И завернутые в шкуры, в пальто, в одеяла, в лохмотья — пещерные люди отступали из пещеры в пещеру».<sup>19</sup> Повествование строится на монотонном повторении этого мотива, существующего скорей для устрашения читателя доверчивого, для искусственного нагнетания красок, но не для развития, хотя бы и самых воинствующих, представлений писателя о действительности.

Недальновзоркость поэтической мысли как раз и демонстрировала в «Пещере» ту мимикрию в позиции художника, против которой восставал Замятин в своих критических статьях. Примитивная жизнь поэтического образа в замятинских рассказах не способна была передать ни биения сердца, ни напряжения мозга эпохи, требование которых так нетерпимо предъявлял Замятин к произведениям своих собратьев по перу.

Новеллистика Замятина вычерчивала поразительный историко-литературный парадокс. Декларация Замятина уверенно предсказывала гибель реализму: «Все реалистические формы — проектирование на неподвижные, плоские координаты Эвклидова мира. В природе этих координат нет, он — условность, абстракция, нереальность. И потому реализм — нереален: неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности — то, что одинаково делают новая математика и новое

<sup>18</sup> Замятин Евг. Островитяне. Повести и рассказы. Пг.—Берлин, 1922, с. 153.

<sup>19</sup> Замятин Евг. Пещера. «Записки мечтателей», № 5. Пб., 1922, с. 82.

искусство... Основные признаки новой формы — быстрота движения (сюжета, фразы), сдвиг, кривизна (в символической и лексической) — не случайны: они следствие новых математических координат». <sup>20</sup>

Но творчество писателя и новеллиста прежде всего демонстрировали, наоборот, добротное реалистическое письмо. Попытки же вырваться в мир «условности, абстракции, нереальности» приводили Замятина не к «новым математическим координатам», а как раз к той неподвижной бесплодной художественной плоскости, которая так, казалось бы, претила писателю.

И если, например, в «Севере» (1922) — в этой повести о человеческой любви, слившейся с природой и загубленной хищничеством, — фантастика шла от фантастичности северной, в холодном блеске природы, в которую погружены характеры героев Марая и Пельки, то в таких рассказах, как «Знамение» и особенно «Пещера», на которые Замятин, видимо, делал особую ставку и как художник, и как современник революции, вырисовывались не проекции мчащегося мира, а короткие, жесткие проекции, отражавшие застывшую в схематической заданности жизнь. В «Пещере» была не только загубленная действительность, потухшая жизнь героев, этот рассказ был опасным, трагическим симптомом — он свидетельствовал о затухании художественной энергии в замятинском повествовании.

Новеллика Замятина еще раз доказывала, что в те сложные годы литературного развития только доверие революции придавало силу искусству, рождало в нем новый мощный порыв. Необходимо было если и не осознание, то во всяком случае ощущение такой ее сложности, с которой было связано обновление жизни, обогащение ее социальных, нравственных основ. В противном случае новеллика неизбежно обретала примитивную судьбу.

Упрощенный мир замятинских рассказов нуждался в раскрепощении. И это «раскрепощение» приходило в книге Замятина чаще всего из области эротических настроений, долженствующих, по замыслу новеллиста, обогатить жизнь героев. Эротика врывается почти в каждое замятинское повествование. И если в «Мамая», например, это вторжение выглядит неосторожной репликой, то в рассказе «О блаженном старце Памве, о нарочитой премудрости его, о многих происшедших чудесных знамениях и о том, как исцелен был инок Еразм» (1924) эротические перипетии составляли тему и предмет внимания писателя.

Несколько позднее в связи с «Нечестивыми рассказами» В. Фриче писал: «Вместо живой пульсирующей жизни источником вдохновения становится лишь ее отражение в искусстве... Когда тем не менее реальная действительность властно входит в поле зрения эстетиста-стилизатора, ее героические и трагические

<sup>20</sup> Замятин Евг. О литературе, революции, энтропии и о прочем. В кн.: Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей, № 1. М.—Л., 1924, с. 74.

моменты обычно подменяются пустенькими анекдотами; единственной ценностью в жизни, общественно-творческий смысл которой не угадан или утерян, признается эротический акт, и над всем нависло, как черная тень, мрачное видение гибели мира».<sup>21</sup>

Горизонты психологической новеллы Замятина не открывали читателю большого мира. Тем не менее находящиеся «в обращении» пореволюционной новеллистики произведения и Пильняка и Замятина создавали оппозицию поискам жанра рассказа в целом не только своей памфлетной настроенностью по отношению к революции, но и тем, что под прикрытием лозунга о новаторстве способствовали распространению «коррозии», разрушающей реалистический образ: «Литература ближайшего будущего непременно уйдет от живописи — все равно, почтенно-реалистической или модерной, от быта — все равно, старого или самоновейшего, революционного — к художественной философии»,<sup>22</sup> — писал Замятин. Не проясненное ни с теоретической, ни с поэтической точки зрения, понятие «художественной философии» представляло категорию бессодержательную, в лучшем случае отражающую идеи аполитизма.

Тенденция разрушения реалистического образа проникала в самые разные слои новеллистики первой половины 20-х годов. Как правило, это разрушение происходило «под прикрытием» ритмической прозы, которая в те годы искушала многое в неудавшихся попытках прозы овладеть материалом революционной действительности. К более или менее отчетливой ритмизации новеллистического повествования обращалось подавляющее большинство новеллистов. Но результаты этого обращения носили разный характер.

В «Рассказах об Октябре» (1925) Н. Кашкарова впечатление о непреклонной стихии революции создавалось не только тем, что писатель передавал в ритмическом звучании движение речи толпы, штурмовавшей Зимний. В них происходило постоянное вторжение сложного социального материала в эту музыку речи. Н. Кашкарову удалось запечатлеть, словно в записи на магнитофонной ленте, ту подчас противоречивую многоголосицу гуманистических, нравственных проблем, которая окутывала движение революции (самосуд, классовая месть и красный террор; цена жертвенности; судьба человеческой жизни в революции и т. п.).

В новеллистике Вл. Лидина приемы ритмической прозы обнаруживались не столь отчетливо, они были погружены в более глубокие слои повествования.

Лидин считал, что новый ритм, «провозвестником» которого был А. Белый, «гениально разорвал фактуру повествования и

<sup>21</sup> Фриче В. М. Заметки о современной литературе. М.—Л., 1928, с. 28—29.

<sup>22</sup> Замятин Евг. Серапионовы братья. «Литературные записки», 1922, № 1, с. 7.

пересек плоскостями мякину канонической формы». <sup>23</sup> В связи с этим работа Лидина над рассказом выливалась в своеобразное культивирование ритмических приемов. Как правило, такое культивирование не преследовало целей передать сложный, полный противоречивых борений ритм эпохи.

Испытывая влияние Белого и Замятина, произведения Лидина оказывались подвержены действию той художественной энтропии, теоретиком которой был Замятин. Использование ритма, с одной стороны, передавало в рассказе это состояние энтропии, постоянного распада художественной энергии, но с другой — ритм позволял равномерно наделить этим состоянием все поры новеллистического повествования и тем самым уже обеспечить известную целостность произведения. Для рассказов сборника «Мышиные будни» (1922) характерна ритмика фразы, построенная на заимствованиях ремизовских и замятинских интонаций. То же постоянное кружение над реальным фактом. Такое кружение опутывало реальную канву событий паутиной, сковывающей любое социальное действие, и недаром герои «Мышиных будней» влчат анекдотически беспомощное существование. Присутствие замятинских идей ощущалось уже в самой образной системе сборника, которая вполне соотносилась с тематикой замятинского «мезозоя», даже если судить по названиям рассказов у Лидина: «Ковчег», «Будда», «Звероловы», «Китай» и т. п., — не говоря уже о самом внутреннем «жилище» героев, оно было в состоянии пещерной дикости. Живописались обреченное людское существование, бессмысленно исковерканные событиями времени судьбы. Творчество Лидина первой половины 20-х годов имело те же горизонты, какие раскрылись и перед рассказами Замятина. Так же, как знак вторжения полнокровной, будто бы, человеческой жизни, и у Лидина появлялись рассказы о природе и любви. Но и здесь писателю не удалось преодолеть «потолка» замятинских решений. Новеллист также в конце концов сводит проявление интимных человеческих чувств к плотской стихии. В таких рассказах сборника «Норд» (1925), как «Голоса моря», «Мыс Бык», «Инга», эротическая формула особенно сильно дает о себе знать. В «Мысе Бык» попервоначально содержательную психологическую коллизию — судьба небольшой горстки людей по долгу морской службы, заброшенной на далекий необитаемый остров, — новеллист сводит к картинам тупого, унижительного разгула страстей, выдаваемого за «зов природы».

В то же время помещенный в «Норде» цикл очерков Лидина был отмечен и прозрачностью красок, и прозорливостью писательских решений (хотя бы относительно северных памятников национальной культуры) («У врат Севера», «По пути норманнов» и др.). По-видимому, в этом факте несходства писательского

<sup>23</sup> Лидин Вл. Об искусстве и о себе. В кн.: Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей, № 1. М.—Л., 1924, с. 129.



взгляда на жизнь сказывалась, как, например, и у С. Семенова (ср. его очерки «Республика на экзамене»), одна из закономерностей малой прозы. Очерк и рассказ, независимо друг от друга постигая действительность, имели между собой средостение, которое не было преодолено в первой половине 20-х годов ни в общем развитии прозы, ни внутри творчества того или иного писателя. Четкость композиционных и социальных решений была доступна очерку тех лет, в рассказ же эта четкость входила медленно, ценой мучительной борьбы.

В литературе первого пореволюционного десятилетия очень часто давала о себе знать одна из наиболее устойчивых ситуаций, которая не делала различий между писателями, принадлежали ли они к пролеткультовской тенденции или были настроены оппозиционно к этой тенденции. Суть этой ситуации сводилась к тому, что натуралистическое обыгрывание «запретной» интимной темы — было ли оно по-замятински изысканным или по-шикандровски заземленным — возникало именно там, где художник не мог справиться с освоением социальной действительности, не мог проникнуть в сферу социальных противоречий общества. Обращение к этой теме было спасительным, в силу беспомощности художественного мышления такое обращение становилось грубым культивированием темы. Ведь характерно, что каких бы сторон интимной жизни героев ни касались в эти же годы такие новеллисты, как Вс. Иванов, Л. Леонов, М. Шолохов, их рассказы не были отягощены натурализмом. Изображение интимной стороны человеческих взаимоотношений в произведениях этой плеяды писателей всегда содержало благородное начало потому, что оно было рождено бескомпромиссным социально-нравственным поиском.

Пришедшая с фронтов гражданской войны новая генерация писателей не могла удовлетвориться теми решениями, которые складывались в новеллистике Пильняка, Лидина, Замятина.

## 2

Ожидание от литературы нового слова, предчувствие назревающих перемен было общим настроением времени. Острое ощущение динамики жизни рядом с дерзкой жизнелюбивостью молодости и создавало особый тон, сосредоточенный на во что бы то ни стало новаторстве, которым заявили о себе «серационы». Несмотря на отсутствие тождественных для всех членов группы идейно-эстетических устремлений и взглядов<sup>24</sup> за подписью Л. Лунца была опубликована программа группы.

<sup>24</sup> О разногласиях, творческих противоречиях в среде «Серационовых братьев» см., например: Иванов Вс. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 1.

В статье «Группа „Серрапионовы братья“» (1923), помещенной в бельгийском журнале «Disque vert» и в написанной по просьбе венгерского журнала «Nyugat» статье «Призвание писателя и русская литература нашей эпохи» (1925) Горький вполне определенно поддерживал программу «серрапионов». Увлеченность, надежды Горького на эту группу молодых талантливых писателей были настолько сильны, что он готов был видеть в них художников новой эпохи, способных преодолеть слабые стороны наследия таких корифеев русского искусства, как Л. Толстой и Достоевский.<sup>25</sup>

Безусловно, наиболее спорной в позиции М. Горького является поддержка им тезиса «серрапионов» об аполитичности искусства. К. Д. Муратова в своей книге не без оснований считает, что запальчивые заявления Горького были его реакцией на нетерпимость пролеткультуровской и напостовской эстетической концепции с ее жесткой тенденциозностью и вульгаризованными представлениями о классовом моменте в литературе. Думается, что тезис Горького мог возникнуть также от его стремления подчеркнуть важность для писателя глубокого самостоятельного постижения и исследования действительности. Впоследствии М. Горький сам скорректировал свои суждения на этот счет, критикуя «серрапионовцев» за их «робость и запутанность перед лицом формального метода».<sup>26</sup> Что же касается слов М. Горького о том, что искусство должно заниматься «просто человеком, каков он есть, вне сословий, партий, национальностей и верований»,<sup>27</sup> то их следует поставить в связь с известными высказываниями писателя об общечеловеческом аспекте в искусстве. Неточные как принципиальный тезис, они, как можно понять, направлены были против одностороннего и обедненного изображения современника, против социологического схематизма в искусстве.

Проблема связи литературы с действительностью была отмечена у «серрапионов» острой противоречивостью. Уже в «Автобиографиях» эта тема не получила однотипного освещения. Во всяком случае, Вс. Иванов, Федин, Слонимский, Тихонов ставили свою писательскую судьбу в прямую зависимость от судеб революции. И даже Зощенко, легче и решительнее других отрешившийся, казалось бы, в своей автобиографии от политики и идеологии, заявил: «Россию люблю мужицкую. И в этом мне с большевиками по пути».<sup>28</sup>

М., 1958, с. 51; Федин К. Собр. соч. в 9-ти томах. Т. 9. М., 1962, с. 546—547.

<sup>25</sup> Горький М. Группа «Серрапионовы братья». Литературное наследство». Т. 70. Горький и советские писатели. Незданная переписка. М., 1963, с. 562.

<sup>26</sup> Там же, с. 564.

<sup>27</sup> Там же, с. 562.

<sup>28</sup> «Литературные записки», 1922, № 3, с. 28.

Что же касается художественной практики, то осуществление этого принципа носило скорее мучительный, чем победный характер.

Даже в тех попытках, где авторы намеренно отказывались от насыщенной революцией отечественной действительности (произведения Лунца, «Мастера и подмастерья» В. Каверина), не удавалось порвать всех нитей с клокочущей социальностью, в которую был ввергнут современник «серапионов».

И тем не менее концепция аполитичности искусства оказала трудноизлечимое влияние на творчество «серапионов». Поставленная в сугубую связь с западной традицией, она приводила их новеллистическое искусство в состояние противоречия по отношению к революционной действительности.

Горьковская поддержка ориентации «серапионов» на Запад была достаточно сложным явлением. Здесь сказывалась неустанная забота писателя о взаимообогащении национального и зарубежного искусства, о мировом резонансе русской литературы, о весомости ее вклада в развитие мировой культуры.<sup>29</sup> Но в период крутого поворота истории не менее насущной потребностью было сохранить в непосредственной конкретности, продолжить и живую национальную художественную традицию с ее высокой гражданственностью и гуманистичностью. И только это могло обеспечить мировое звучание русской советской литературы. Свидетельством актуальности такой потребности для тех лет явилась и творческая судьба самих «серапионов», из которых, пожалуй, лишь двое — Лунц, Каверин — и могли на этих порах заявить: «Традиций русских нет; учителей у меня в России не было».<sup>30</sup>

Рядом с этой настроенностью в среде «серапионов» существовала не столь бравурная, но живущая сильным импульсным биением национальная русская традиция, представленная творчеством Вс. Иванова, Федина, Никитина, Тихонова.

Активно все же существовавшая в серапионовской группе приверженность к западной традиции играла сложную роль. Она в немалой степени, видимо, способствовала и проникновению идей формализма в практику ряда «серапионов», в связи с чем противоречия в их среде приняли впоследствии труднопреодолимый характер.<sup>31</sup>

Собственно ориентацией на западную традицию в те годы исчерпывалось, главным образом, творчество Л. Лунца и В. Каверина. У Лунца эта ориентация сказывалась в том, что автор ставил своей задачей строить драматургию на «очищенных» от исторической конкретности человеческих страстях («...такой произ-

<sup>29</sup> См.: «Литературное наследство». Т. 70, с. 562.

<sup>30</sup> Лунц Л. Послесловие к трагедии «Бертран де-Борн». В кн.: Город. Литература. Искусство. Сб. 1. Пг., 1923, с. 47.

<sup>31</sup> См. об этом: Федин К. Письмо И. И. Анисимову. «Литературное наследство». Т. 70, с. 564.

вол на Западе закончен и поныне. А в России от писателя требуют, чтобы он был историком и политиком»<sup>32</sup>).

В. Каверин же в своих первых новеллистических опытах избрал своеобразный способ «калькирования» гофмановских приемов повествования, гофмановского способа видения мира. То же разъятие мира на две плоскости — рассудочности и фантазии, та же царящая в этом мире, создающая его рука мастера. Сборник «Мастера и подмастерья»,<sup>33</sup> собственно, и посвящен этой создающей деятельности.

«Каверин как будто идет по дороге, параллельной дороге Лунца, — писал в те годы В. Шкловский. — Но Каверин научился слишком легко. Он схематически понимает задачу, и ему нечем тормозить сюжетную схему. Каверин человек эрenburgского типа, но еще не распустившейся „философии“ и иронии».<sup>34</sup> Действительность в рассказах сборника «Мастера и подмастерья» выглядит своеобразной мастерской, все содержащееся в которой подчинено власти и воле ее хозяина-мастера. Каверин подыскивал в своих рассказах такого творца, который был бы достоин действительности. В «Столярах» — это крепкие руки ремесленника, в «Инженере Шварце» — неутомимая мысль математика, в «Пятом страннике» — мудрое глубокомыслие философа. И хотя большинство рассказов посвящено немецкому средневековью, косвенная апелляция к современности давала о себе знать у Каверина, тем более что в «Столярах» и в «Инженере Шварце» русская действительность была привлечена непосредственным образом.

Занятый изысканием фантазмагорических способов преобразования действительности, мир каверинских рассказов весь погружен в ирреальность, опутан мистической фантастикой, в которой не было по существу места исторической конкретности. Повествование целиком было рассчитано на сложную работу ассоциаций, которая и должна была, видимо, по замыслу автора, создать тот аромат, тот колорит жизни, ту острогу мысли, которые, если и не населяют, то должны населять нынешний мир.

Но при всех очевидных удачах технологического характера (Каверин хорошо знал законы алогических ходов, обладал чувством точного композиционного расчета, тонким чувством меры, не позволявшим при всей разыгравшейся ирреальности потерять представление о жизни реальной) все же воссоздаваемая новеллистом действительность носила неискоренимую печать именно той холодной рассудочной безжизненности, против которой художник и поднимал голос протеста. А поэтому и мастеру, на которых уповал Каверин, оставались всего лишь ремесленниками.

Истоки подобной рассудочности коренились в том «барьере недоступности», который существовал для писателя по отношению

<sup>32</sup> Город. Литература. Искусство. Сб. 1, с. 46.

<sup>33</sup> Каверин В. Мастера и подмастерья. Рассказы. М.—Пг., 1923.

<sup>34</sup> Шкловский В. Современники и синхронисты. «Русский современник», 1924, № 3, с. 237.

к окружавшей его действительности и который был вызван, видимо, невосприимчивостью писателя к противоречивой конкретно-исторической социальности. Каждая из созданных Кавериным моделей мира напоминала наскоро сбитую, без гарантии прочности постройку, в которой не было основательного, социально-исторического фундамента. Система аналогий с действительностью в результате носила все же поверхностный характер. Ни в одном из рассказов в силу этого конфликт не был развит в необратимой последовательности. Даже в «Столярах», где Каверин (на материале, правда, российского средневековья) стремился дать свое решение темы нового человека, конфликт не приобрел ни новых очертаний, ни углубленной своей постановки.

Созданный на берегах Волги руками столяра Ефима и мудростью ученого Шлиппенбаха — «из самого лучшего дуба» и наделенный «настоящей немецкой головой»<sup>35</sup> — этот новый человек был отправлен в мир с поручением этот мир волшебным образом преобразовать. Сама по себе ситуация, восходящая к гофмановской, обладала явной художественной потенцией, которая позволяла выявить как качества действительности, так и свойства встретившегося с ней человека. Но эта встреча свелась у Каверина по сути дела лишь к неумолимому обыгрыванию плотских страстей героя.

В рассказе констатируется гибель личности, высеченной руками человека по облику и подобию своему. Смерть наступила в результате так и не преодоленного в ней средостения между «древесным изображением человека» и человеком «живущим и чувствующим». Подобная посылка, по-видимому, могла бы активно подключиться ко все более четко обозначавшимся в те годы спорам о качестве новой личности, о «живом человеке». Судя по «Пятому страннику», где новеллист вновь предпримет попытку определить качество того материала, из которого создан его современник, можно еще увереннее утвердиться в том, что, видимо, Каверин не отказывался от мысли принять участие в этой одной из наиболее острых дискуссий своего времени. Любопытно, что в «Пятом страннике» новеллист лепку своего героя не поручит уже рукам ветхого столяра, а подключит к ней саму историю: «... в одном из самых прекрасных городов Российского государства живут и часто встречаются десять человек, которые и не подозревают даже, что они сделаны из самой лучшей глины».<sup>36</sup>

Но лишенный элементарной социальности, необходимой хотя бы для мерцающей жизнедеятельности героя в его связи со средой, эксперимент Каверина терял свою идейно-эстетическую наполненность.

В «Инженере Шварце» новеллист решится на открытое вторжение в пореволюционную действительность. Но и здесь, кроме броских, абстрактных намеков на существующую опасность воз-

<sup>35</sup> Каверин В. Мастера и подмастерья, с. 13.

<sup>36</sup> Там же, с. 127.

водимого «геометрического государства», опять же не состоялось более или менее устойчивых связей с окружающей действительностью. В зависимости от этого качества каверинского письма состояла и одна из наиболее характерных структурных особенностей его рассказов: действие строилось таким образом, что в развязке, какой бы короткой она ни была, оно всегда получало свою полную исчерпанность, ничто из воссозданного не продолжало жить. Характерен в этом отношении финал «Пятого странника»: «Куклы в ящике, ящик за спину, палочки в руки — пятый странник отправляется в дальнейшее путешествие».<sup>37</sup>

В финале «Инженера Шварца» Каверин вновь отказывает всему происшедшему в какой бы то ни было реальности.

Уподобление жизни марионеточному раешнику было одной из самых характерных черт новеллистического творчества раннего Каверина; оно пронизало собою эстетику мышления этого писателя, обусловив особую подвижность творчества, его безболезненную способность к самым различным художественным перестройкам: «Когда-то формалисты предсказывали литературную погоду. Хорошо, предсказывая, иметь погоду в своем распоряжении — это удается не всякой обсерватории. Каверин и был такой собственной погодой формалистов.

Теоретики говорили, что завтра будет авантюрный роман, и назавтра Каверин давал авантюрный роман — концы сошлись с концами безошибочно».<sup>38</sup>

При всех клятвенных заверениях серапионов о преданности аполитизму, их творчество по существу всегда было отмечено острой политичностью, так как оно либо искало путей к революционной действительности, либо отворачивалось от нее.

Рассказ М. Слонимского «Машина Эмери», не находясь в творческой зависимости от С. Семенова, строится тем не менее на очень близкой рассказу «Убийца» сюжетной ситуации. В центре та же дилемма, возникающая из противопоставления писателем классовых чувств, определяемых целесообразностью движения и борьбы масс, и тех чувств отдельной личности, которые оказываются субъективно в состоянии противодействия по отношению к чувствам классовым.

Трагическая развязка та же, что и в «Убийце», обусловлена событиями гражданской войны, но она здесь выведена за рамки непосредственно происходящего: о ней читатели узнают из письма покойившего жизнь самоубийством брата героини, оказавшегося не в силах осознать, принять развернувшиеся в мире события. Неспособность привести в сколько-нибудь приемлемое для сердца и ума соответствие цели «человека» и «человечества» рождала у героя восприятие классовой борьбы, борьбы за социальную справедливость как непреодолимой катастрофы: «Мы заскочили

<sup>37</sup> Там же, с. 177.

<sup>38</sup> Барковский Н. Текущая литература, с. 21.

на тысячи лет вперед и между нами и теми, кого мы убивали, была пропасть в тысячи лет».<sup>39</sup>

Но если у Семенова пытлиное исследование конфликта не позволяло ни в какой мере притушить остроту сложившейся ситуации, увести взгляд в сторону от назревших противоречий, то Слонимскому, при всем своеобразии его художнических задач, явно не хватало такой пытливости. Действие в рассказе, погруженное в сумятицу житейской неустроенности, теряло как свою строгую причинно-следственную последовательность, так и высокую меру социальной ответственности. Главный герой, в отличие от семеновского, наделенного живой индивидуальностью, обретает здесь гиперболизированную застывшую неподвижность. Поэтому и возникает у Слонимского в качестве развязки спасительная идея машины Эмери, «чтобы машина не только работала за человека, но и радовалась и страдала бы за него... Освобожденная мысль сможет холодно разъять механизированную жизнь, отделить радость от страдания и уничтожить страдание».<sup>40</sup>

Подобного рода разработка сюжета не выдерживала испытания рядом хотя бы даже с прозой С. Семенова. Не говоря уже о том, что она не обнаруживала энергичных способностей к решению тех задач, которые встали на повестку дня в 1920—1922 гг. А. Толстой в «Записных книжках», относящихся к работе над трилогией, очень, видимо, точно охарактеризовал историческую ситуацию этих лет. «В Москве по карточкам выдавался овес. В пчелках были сожжены уже все заборы и вся лишняя мебель... Фабрики и заводы не работали... Наступление красных армий поглощало все жизненные силы республики... Деревня тоже в эту зиму двадцатого года была истощена...

Газеты писали: Колчак, Деникин и Юденич не оправдали наших надежд. То, что... доделает голод.

Миллионы мужчин не знали, что им делать после окопов.

Гигантская Россия изображалась на географических картах даже без... рек и железных дорог, без кружочков и надписей — белым пятном. Делали вид, что России нет, — но она была главным резервом будущей колонизации.

Россия должна была вымереть, а чтобы ускорить этот процесс, подготавлилась Польша... Удушить русскую революцию и разделить Россию...».<sup>41</sup>

В это время новеллистическое искусство переживало особый период в своем развитии. Оно неустрашимо проводило проверку имеющихся в его распоряжении средств, стремясь обнаружить в них наиболее емкие и всепроникающие.

Творчество М. Слонимского в этой неутомимой работе зани-

<sup>39</sup> Слонимский М. Машина Эмери, Л., 1924, с. 56.

<sup>40</sup> Там же, с. 83.

<sup>41</sup> Толстой А. Записные книжки, III. «Литературное наследство», Т. 74, М., 1965, с. 324.

мало своё место, но результаты предпринимаемых писателем усилий не приводили к значительным результатам. Несколько сборников рассказов этих лет — «Шестой стрелковый» (1922), «Шестой стрелковый» (1923), «Машина Эмери» (1924) — свидетельствовали о предпринимавшихся поисках и реже — о неопенимых находках. Движение творчества Слонимского в среде теоретиков «серапионовской» прозы расценивалось как бесперспективное: «Михаил Слонимский, начавший прекрасным скетчем и советскими неблизкими, ушел в обыкновенные рассказы. „Машина Эмери“ — способная книга, но писать ее не стоило». <sup>42</sup>

Слонимскому-новеллисту удавалось цепкое бытописание («Шестой стрелковый»), власти художника подчинялась стихия быта, особенно удачной была передача его национального антуража («Дикий», «Палата смертников»). Но с этой живой жизненной конкретностью в рассказах Слонимского соседствовала заданная схематичность, присутствие которой снимало саму возможность воссоздания действительности в ее непрерывно развивающейся противоречивости. Отсюда, естественно, снижал и исследовательский пафос прозы.

В «Диком» Слонимский прибегает к библейской мудрости, которая должна была позволить художнику свободно, независимо от ситуации дня, посмотреть на открывшийся перед ним мир: «Люди как волны. Приходят и уходят. Приходят и уходят». <sup>43</sup>

Но это обращение к теме вечности не только не избавило рассказ от прямой социальности, но, наоборот, резко заострило взгляд писателя на современности. Тихой, казалось бы, мудрости портновского рода Авраама Эпштейна здесь противопоставлено как невыносимое вмешательство в жизнь — грубое, тупое существование комиссара Ивана Груды, уподобленного «тяжелому и грубому идолу». <sup>44</sup> Подобная расстановка образов давала повод к размышлениям двоякого рода. С одной стороны, это был явно оценочный момент, так сказать, предупреждение о таких явлениях действительности, которые могли формировать односторонний и нелегкий в этой своей односторонности человеческий материал (идея идола никогда не остается равнодушной к судьбам истории); с другой — столь целостный в своей плакатности образ можно было бы рассматривать как явление сатирическое в рассказе. По-видимому, и то и другое направление художнической мысли могло привести к немаловажным выводам о действительности. Но Слонимский строит повествование таким образом, что характер Ивана Груды, несущий на себе основную социальную нагрузку, не получает сюжетного равноправия в рассказе.

Иван Груда, неотесанный, лишенный психологической гибкости человек, по должности занимающий главенствующее адми-

<sup>42</sup> Шкловский В. Современники и синхронисты, с. 232.

<sup>43</sup> Слонимский М. Шестой стрелковый. Рассказы. Пг., 1922, с. 72.

<sup>44</sup> Там же, с. 57.



нистративное положение в городе, принимает на себя все удары социальной судьбы и гибнет, защищая благополучие окружающих его людей, а вместе с ними и благополучие вечности, которую несет в себе Авраам Эпштейн. Издержки новеллистической ситуации здесь состоят в том, что Слонимский уходит от «гамбургского счета», от разговора начистоту, который должен был бы состояться между героями с тем, чтобы можно было исследовать историческую весомость каждого из характеров. Но Слонимский, по сути дела, не сосредоточивается, несмотря на ответственную роль, исполняемую персонажем, на разработке характера Груды, наделяя его статичностью, которая вела главным образом к компроматации характера, и только.

В таких рассказах, как «Актриса», «Начальник станции», Слонимский пытался, видимо, распатать, сделать более гибкой структурную взаимозависимость образов в рассказе, тем самым углубить свой взгляд на действительность. Но эти разработки не стали весомыми для литературного процесса.

Практика «серапионов» подтверждала, что стремление к любой аполитичности оборачивалось всегда обостренной тенденциозностью. По глубине, самостоятельности разработки проблем гуманизма, по остроте социального зрения, обеспечивавшего более высокую емкость жанру рассказа, в среде «Серапионовых братьев» новеллистика К. Федина занимала особое место.

По характеру новеллистического мышления, по манере письма Федина относят к числу «старых реалистов»,<sup>45</sup> к писателям, будто бы не знавшим беспокойного, новаторского поиска. Между тем как в реальном движении литературного процесса, в исследовании конфликтов своего времени это творчество играло гораздо более значительную роль.

Несмотря на то что в 1921 г. рассказ «Сад» на конкурсе Дома литераторов в Петрограде был удостоен первой премии, работа Федина-рассказчика, в отличие от других «серапионов», не давала современникам повода для непримиримых суждений. За свою спокойную, уравновешенную позицию прозванный «академиком», Федин, казалось, оставался в стороне от шумных деклараций своего времени. И несмотря на это, за первые два года своей творческой работы этот писатель совершил непростой и даже несколько парадоксальный путь от двух бесхитростных, в духе пролеткультовского живописания, рассказов — «Великое таинство» и «Научитесь!» — к воссозданию в «Пустыре» сложной, на изломе, человеческой психики.

Первые рассказы, объединенные в сборник «Светает» (1921), по существу не были замечены критикой. Они не выделялись из общего потока прозы «утилитарного», агитационного назначения. Книга Федина была «душевым разговором» о пагубной силе

<sup>45</sup> «Литературные записки», 1922, № 3, с. 7.

безграмотности. Не вполне овладев сказовой формой, писатель строил ткань произведения на смешении сказа и объективированного повествования. Неизменно сохраняя речь от первого лица, от лица безграмотного мужика, Федин в то же время не мог выдержать самого строя этой речи, строя мышления своего персонажа, отчего беседа мужика с читателем перебивалась интонациями осведомленного, сравнительно широко образованного собеседника («Эти рисунки, так редко попадающиеся на глаза, в то время как они должны были быть нарисованы на каждом перекрестке, — сравнительные таблицы грамотности разных народов... И если на тысячу швейцарцев приходится только один неграмотный, то на тысячу русских приходится их восемьсот»<sup>46</sup>). В «Светает» Федин оставался в рамках ординарных пролеткультовских канонов, писатель играл в основном на сентиментальности, строил благополучные финалы в стиле все тех же «душевных разговоров»: «Вдохнула прерывисто, как ребенок после плача. Вытерла рукой глаза. Улыбнулась ясно. И тоже, как ребенок, неожиданно — весело, уверенно сказала: „Господи, боже мой, конечно, научусь!“ Я понял: сказала самой себе, не мне...»<sup>47</sup>.

Несмотря на то что агитационное значение этих рассказов было неоспоримо («Посторонитесь неверующие, отчаявшиеся и стенающие! Совершается величайшее таинство. Народ русский под гром освобождающих снарядов, на развалинах тьмы и невежества приобщается священнейшему дару человеческого духа — грамоте»<sup>48</sup>), все же художественная слабость этих повествований была очевидна. Достаточно сопоставить «Великое таинство» и «Научитесь!» с появившимся тоже в 1921 г. рассказом Вс. Иванова «Книга», чтобы убедиться, сколь несовершенны были еще опыты начинающего Фебина. В отличие от рассказа Вс. Иванова у Фебина не было еще ни сколько-нибудь ярко очерченных характеров, ни намек на сложность психологической, социальной среды, в которой находились его герои. И, по-видимому, нет нужды приписывать этим рассказам — как предлагает Ю. Андреев в своей книге «Революция и литература»<sup>49</sup> — значение первооткрытия в прозе пореволюционного периода. Об этом свидетельствует и сам тот факт, что уже следующие вслед за «Светает» рассказы представляли собою резкий отход писателя от той манеры, которой Федин начинал в «Великом таинстве» и «Научитесь!».

Сборник «Пустырь» (1923) был отмечен единством и материала и позиции писателя. Помещенные в этой книге рассказы — «Сад», «Песнь души», «Конец мира», «Старший комендор» и «Сказочки» были опубликованы в различных периодических изданиях в 1922 г. «Рассказ об одном утре» печатался впервые. Все

<sup>46</sup> Федин К. Светает. Пб., 1924, с. 10.

<sup>47</sup> Там же, с. 13.

<sup>48</sup> Там же, с. 10.

<sup>49</sup> Андреев Ю. Революция и литература, с. 113—116.

эти произведения, как и повесть «Анна Тимофевна», занимающая центральное место в сборнике, были объединены общей проблематикой. Федин предпринял попытку исследовать меру противоречивости человеческой личности. В этом отношении «Пустырь» перекликался с рассказом Новикова-Прибоя «Две души». Федин тоже имел в виду крайнее, парадоксальное состояние личности.

В «Рассказе об одном утре» прославившийся своим преступным искусством палача-вешателя Савел Семеныч в то же время страстно любил певчих птиц. Это было единственной страстью, не только связывающей этого человека с жизнью, но и дарующей ему особую способность чувствовать и понимать окружающую жизнь. «... Осенью, когда клен высасывает из земли золото и переливает его по своим жилам в листья; осенью, когда шелк паутины щекочет печальные лучи солнца; осенью, когда земля благодарна и утомлена, как любовница, — этой осенью быть в лесу... Савел Семеныч знал много молитв, но во все молитвы вкладывал всегда один и тот же смысл: благодарил Бога за то, что он не отнял у него любви к птицам. Если бы это случилось, все молитвы потеряли бы всякий смысл».<sup>50</sup>

В «Конце мира» доверчивое чувство любви оказывается погубленным мелочной меркантильностью. В «Песьих душах» Федин связывал в одном психологическом движении поведение человека и животного, стремясь постигнуть те границы, которые отделяют в современном мире благородные чувства от стихии грубых звериных инстинктов. И потому в финале писатель так точно регистрировал: «Но на этом — конец истории про душу пса и начало другой — про душу зверя». В «Сказочках» — «Еж» и «Блинки» — речь шла о нелепой человеческой жизни, которая отдавала себя наивной и в то же время чудовищно примитивной страсти. В «Блинках» это погубившая героиню мечта досыта поесть блинов, в «Еже» — детская, слепая, приведшая к нелепой смерти привязанность к единственному существу на земле — к ежу.

Воссоздавая противоречивость личности, Федин стремился не только соединить в одном человеческом характере несовместимые, казалось бы, психологические побуждения, но и наметить диалектику этой противоречивости. Глубже всего писателю удалось это сделать в «Песьих душах» и особенно в «Рассказе об одном утре».

В «Рассказе об одном утре» новеллист пытался усмотреть в моментах, когда герой самозабвенно отдавался одной своей страсти, сходство, совпадение его поведения, характеризующегося его другой, его второй страстью, той, которая приоткрывала «оборотную» сторону души этого человека. Поэтому радужная, казалось бы, вся пронизанная ощущением прекрасного сцена встречи Савела Семеныча с птицами в каких-то тончайших деталях напоминала процесс жестокой, изысканной расправы над этим пре-

<sup>50</sup> Федин К. Пустырь. М.—Пг., 1923, с. 140—141. Далее ссылки даны в тексте.

красным, той расправы, которая вскоре будет совершаться уже над человеком: «Лежать под кустом барыни-ягоды, пощипывать красные, мясистые бусины — пряные, рассыпчатые — лежать так и ждать, когда пустрая синица или осанистый снегирь нарядные, разодетые сядут на золоченую верхушку клена, и потом, не в силах устоять перед зазыванием приманки, с куста на куст, как по лестнице, спустятся на поляну к невидимому крылу тонкой сетки... Быстрой струной натягивается от барыни-ягоды через всю поляну незримая веревка. В страшной бортовой качке несет Савел Семеныч к упавшей на землю сетке, падает на колени, нежно и легко, как может, прихлопывает ладонью мятущуюся, шумящую жертву, любовно, заботливо выпутывает ее из цепких ниток и бережно несет под куст, сажает в низкую, обтянутую тканью клетку...» (141).

Так Федину удавалось уловить моменты сложного сцепления противоречивых настроений личности. Но большинство рассказов «Пустыря» было несколько отодвинуто от непосредственной современности, они рисовали жизнь как бы в отдалении от конкретной исторической эпохи, хотя проекция этих рассказов на современность была в то же время бесспорной. Каждым из них Федин предупреждал о том сложном человеческом материале, с которым встретилась революция и который не поддавался стремительному и простому выпрямлению.

Центральным же среди рассказов был «Сад».

Несмотря на внешнюю простоту, композиционную четкость повествования, этот рассказ обладал сложным идейно-эстетическим содержанием. В отличие от других произведений этого сборника в сущности только «Сад» и был непосредственно посвящен эпохе революции.

События рассказа связываются с судьбой бывшего господского сада и его садовника, которые, на первый взгляд, оказались в стороне и от тревог и от забот революции: «Точно застыло все в неподвижности, точно покорилося весеннему таинству. Сад цвел...» (96).

Сад без рабочих рук приходил в запустение, а садовник, потерявший хозяина, в безмолвном недоумении ждал помощи от новых, пришедших к власти людей, то впадая в отчаяние от необратимо наступающей смерти сада, то тупо неистовствуя от совершающейся несправедливости по отношению к природе и к нему, пестовавшему эту природу: «Одному этого дела было не справиться, из города никто не показывал носу, и Силантий бродил с утра до вечера с опущенными руками, хмурый и злой. Бабу свою ругал непристойно, как никогда в жизни, а собравшись, наконец, в город, даже прибил» (98).

Повествование поначалу строится так, что все в нем рождает у читателя настроение оппозиции тому новому строю, который мог равнодушно мириться с гибелью природы. Эту оппозицию несли и слова людей: «Хозяева, можно сказать! Мать родная

наплачется! Никакого понятия... Поди, сходи в совет-то ихний — сам убедись...» (99), — и голос сада: «С каждым днем солнце забиралось выше и выше; у крыльца Силантьевой избы земля дала трещину, ночи установились безветряные, знойные, сад ждал полива» (98).

Случившееся представляло как серьезные издержки осуществления революции. Эти издержки тем более не вязались с жизнью, так доверчиво и щедро встретившей весну, тем более они казались нелепой оплошностью дня, что ведь Силантий все же однажды почувствовал в себе силу одолеть наступающую трагедию: «Перекрыстился размашисто, коснулся пальцем земли, сгреб в охапку лопату, мотыгу и паклю, велел нести ведрко с дегтем и пошел под гору, к реке, твердо расставляя ноги, по-деревенски согнутые в коленях... В нем вдруг проснулась надежда на то, что все обойдется, стоит только похлопотать, поработать, и он рыл, копал, стучал топором, паклил жолоба с таким усердием, точно хотел нагнать пропущенное за все томительные недели бездействие... Как будто ждал этого сигнала притаившийся в кустах птичий мир и в ответ на стоны чигиря разноголосый вопль прокатился по всему саду, рассыпался по кустам, метнулся в неистовой радости к нему и замер там, словно замороженный чудовищным красным шаром, появившимся на краю неба» (99, 100, 101).

Съездив в город, Силантий заручился поддержкой местных властей. «Но дни проходили, солнце пекло, зелень чернела и сохла, а никто не являлся, будто забыли, что сад, раскинувшийся на пригорке, ждал полива» (102). И человек обессилел в борьбе с обступившей его людской глухотой, он в тяжелом отчаянии смирился с наступившей бедой: «Пускай гибнет» (102).

Но фединский рассказ был сосредоточен не на этой уже состоявшейся, казалось, компрометации нового общественного порядка. Испытание и личности и революционной действительности продолжалось, причем события разворачивались таким образом, что теперь, наоборот, возрастала нагрузка на личность. Именно она должна была теперь доказать свое право быть судьей действительности.

На территории сада поселилась детская колония, т. е. в такой же мере, как и осиротевший сад, — обездоленное детство.

И хотя «вечерами с балкона неслись и стлались по верхушкам деревьев отрывистые, жесткие слова каких-то песен, и было в них что-то такое чуждое саду, дерзкое и недоброе, что Силантий зажимал руками голову и качался из стороны в сторону, как пес, который не выносит колокольного звона» (103), босые, в изодранных рубашонках ребята оставались осиротевшими без отцовской защиты и ласки.

И теперь для того, чтобы выстоять свое единоборство со случившимся, у Силантия — если он взял на себя право быть судьей новой жизни — должно было хватить душевных сил не только для сада, но и для этих детей.

Но этих сил не хватило. Увидев однажды, как трое мальчуганов сломали сук старой яблони, Силантий бросился в погону за детьми. «Нагнувшись, чтобы не задевать головой веток, перепрыгивая через канавки, отталкиваясь на бегу руками от яблонь, он бежал, как молодой зверь в погоне за добычей, ловко минуя преграды, перехватив дыхание, чтобы ни одним звуком не выдать жертве своей близости, рассчитывая малейшее движение, чувствуя, как каждый прыжок разжигает в нем злобу» (104).

Именно в момент этой погони, отталкивающей своей какой-то животной грубостью, и свершился приговор. Подчинившись тупой злобе, Силантий терял в себе душевные силы, потому что здесь он изменил человечности. Ведь волею судеб дети, как и сад, были посланы под покров Силантия. Но он оказался глухим и жестоким к ним. Взрыв грубой злобы был преступлением не только против детей, но и преступлением против себя. И потому развязка рассказа строится на цепи таких событий, которые демонстрировали слепой расчет героя за все происшедшее не столько с миром, сколько с собой: он отсылает, не допустив к обработке сада, присланных из города рабочих; воспользовавшись отсутствием детей, в отместку всему Силантий поджигает дачу.

В погоне за детьми умер прежний Силантий, и потому в финале так жестоко обрывались связи героя с жизнью. Происходил неосознанный саморасчет героя, и это на фоне того, как с приходом рабочих все, казалось, приходило в норму, и жизнь в саду Силантия могла обрести долгожданный порядок.

Но приговор в рассказе Федина не был ориентирован лишь на однозначное социально-психологическое решение. Смысл конфликта состоял не в том, чтобы вынести осуждение либо герою, либо действительности. Испытанию у Федина подвергались не только среда, революционная действительность, но и в равной мере побуждения личности, ее человеческая природа, ее возможности, ее судьба в революции. Дарование реалиста позволяло Федину точно и глубоко детерминировать поступки героев, раскрывать психологическую наполненность этих поступков.

Тревога за судьбы гуманизма не допускала в «Пустыре» коротких и быстрых приговоров.

И как бы туго ни был завязан в рассказах Федина гордиев узел социально-психологических противоречий, основные надежды — пусть еще и не вполне выверенные с конкретно-исторической точки зрения — писатель связывал все же с созидательными силами революции, с ее очистительным ветром.

В центре внимания автора неизменно находился так называемый «маленький человек». В этом была своя позиция: «На замечательного, красивого, умного и, конечно, полезного рысака — например — я всего немножко досажаю, — писал в те годы Федин, — а забитая и никчемная кляча меня волнует глубоко».<sup>51</sup>

<sup>51</sup> «Литературное наследство». Т. 70, с. 499.

Как теперь свидетельствуют фединские произведения времён гражданской войны, позиция автора «Пустыря» не была академически равнодушной к современности, к судьбам русской национальной традиции. Существование у Федина-художника уже в самые первые годы творчества вполне продуманных воззрений подтверждает и память современников: «Со всей страстью, в которой трудно было отличить убеждение от литературного вкуса и которая тем не менее двигала в бой целые полки неопровержимых (как мне тогда казалось) доводов, Лунц напал на Федина, слушавшего его терпеливо, не перебивая. Знаменитый тезис, над которым в то время подсмеивались формалисты, — сначала что, то есть сначала содержание, а потом как, то есть форма, — лежал в основе концепции Федина, и он умело превращал его из оружия обороны в оружие нападения. . . Сила опыта звучала в ответах Федина, которому было трудно спорить, вероятно, еще и потому, что рассказы, которые он в то время писал, были близки к классической русской прозе. Лунцу (и мне) они казались повторением пройденного. То было время, когда Тургенева я считал своим главным литературным врагом».<sup>52</sup>

### 3

Новеллисты «Серапионовых братьев», в лице наиболее ярких художников приложили много усилий к тому, чтобы преодолеть эмоциональную тягостность, однотонность психологических настроений, шедших от пролеткультовской прозы.

В этом отношении в творчестве Н. Никитина обнаруживалась немалая жизнеспособность жанра рассказа.

По свойствам писательского дарования, по особенностям новеллистического живописания Н. Никитин противостоял Федину, Слонимскому и тем более Каверину. В пятнадцати опубликованных за 1922—1926 гг. сборниках своих рассказов Никитин смог достаточно разносторонне раскрыть приемы и особенности своего письма. Его рассказы, казалось, были захлестнуты стихией чувств, полководьем красок.

Никитин пытался в своих рассказах не столько выявить причинно-следственные связи, сколько обнаружить лишь созвучие стихии революции со стихией природы. Новеллист был занят тем, чтобы отыскать ту ноту, которая бы открывала пути к этому созвучию, тот ритм, который бы приоткрывал возможность слияния «однородных сред». Причем Никитин не делает попыток сколько-нибудь углубленно исследовать «способ» родственного в идейно-

<sup>52</sup> Каверин В. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно. . .». Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965, с. 192—193.

эстетическом отношении существования этих стихий. Обнаружив малейшую возможность близости, новеллист словно тут же и бросает «на произвол судьбы» эту приоткрывшуюся возможность. Рассказчику важно было дать хотя бы только толчок для рождения аналогии, и она начинала жить, даже если художник и не обосновал всесторонне ее существования в повествовании. Жизнеспособность столь уверенного аналогического метода скрывалась, видимо, в том, что Никитин избирал для возведения аналогии, как правило, очень емкую первооснову, связанную чаще всего с представлениями о могучих токах жизни, в их всеобъемлющем, символическом звучании. Поэтому так велико значение образов природы в творчестве этого писателя.

В рассказах Никитина чаще всего нет жесткого сюжетного каркаса. Композиция обычно не имеет четко выраженной завязки действия, ни его развязки. Повествование являет собою запечатленный как бы в кадре всего лишь момент (хотя и разной продолжительности) непрерывно движущегося стихийного потока жизни. Писатель занят тем, чтобы уловить силу этого движения, частоту его «дыхания», чтобы попытаться подключить к нему революционное движение.

Социально-конкретное новеллистическое мышление не было самым отличительным качеством Никитина-художника. Сюжет в его рассказах строился по законам многоголосого музыкального произведения. Причем в каждом из рассказов писатель стремился отыскать такой аккорд, такое созвучие, которое могло бы служить одновременно и своеобразным аккумулятором и источником художественной энергии в рассказе. Такую роль играет у Никитина символика. Образы-символы обретают в повествовании место рефрена, способного глубоко подключаться к накоплению и трате энергии в рассказе.

В «Лесе» такого рода аккумулятором становится образ плодоносящей земли, то тучнеющей от накопившихся в ней для воспроизводства жизни сил, то иссохшейся от полной самоотдачи в этом акте рождения новой жизни. В «Шести днях» — это напоенный звенящей нежностью и весенними токами май, в «Камнях» — лейтмотив, связанный с представлением о тяжелом припавшем к земле; тревожном своей ясной гладкостью камне; в рассказе «25 июля 1918 года» — вьющаяся за колесом телеги и готовая взметнуться, чтобы застить солнце, пыль.

Все эти мотивы служили поводом для размышлений о возможностях и судьбах революции.

Наиболее ярким и в отношении структуры, и в отношении проблематики, во всяком случае для 1922—1924 гг., был рассказ «Ночь». В нем Никитин сосредоточил свои искания, обнаруживая их противоречивые стороны.

В «Ночи» писатель стремился к созданию всесторонне охарактеризованного образа революции, в ее наиболее устойчивых связях с жизнью.



В этом рассказе, казалось, все было насыщено либо раскрытой, либо существующей в потенции аналогией.

Выхватив из-под покровы ночи в трудно обозримой степи два поезда — «имени Л. Г. Корнилова» и «№ 14—7, имени Бела Кун», — движущихся навстречу, «мимо волчьих трав... вырывая куски ветра»,<sup>53</sup> Никитин попытался уловить, запечатлеть такой момент движения истории (события гражданской войны), который находился под воздействием самых разных сил.

Рисуя раскинувшуюся под пологом степной ночи жизнь, писатель высветляет те моменты этой жизни, которые могли бы питать идею революции. Художник рисует и «серебряные, холодом залитые степные пшеничные нивы», и горячую ненасытную женскую любовь, и злую одинокую степную волчью силу, и море жадное («революция жадная, как воды») и нависшее темное, пудовое грозное небо, и хмельной ковыльный ветер, и русский весенний разлив рек, и горькую материнскую печаль («Путь броневой твердый и синий, но мы не плачем. За нас все выплachtet мать. У матери такая печаль, что такой печалью весь мир обстрадать могли бы» — 87), и туман, что не легче камня...

Несмотря на разноречивость, порой несовместимость этих жизненных представлений, они тем не менее наделены у Никитина и единством, которое пронизало в повествовании не только этот, казалось бы, конгломерат проявлений природы, но и образовало структурно устойчивую аналогию с образом революции. Существование этого единства состояло в том, что какую бы сторону жизни, касается ли она природы человеческого существования или мира бессознательного, ни воссоздавал Никитин, она всегда была наделена той необоримостью, которая служила символом неисчерпаемой жизнеспособности воссоздаваемого. Эта стихийная необоримость, которая породила в рассказе мотивы грозного ветра («... в ветры, в степи, в грозы уходили от матери» — 107), всепроникающего тревожного движения, вела непосредственно к мысли о необоримости революции.

В «Ночи» присутствовала и, на первый взгляд, ненароком брошенная мысль о том, что «в природе нет того, чтобы зря. Когда и сгнил сучок, а и то что-либо обозначает» — (73). Именно здесь было заложено самое главное в рассказе: мысль о том, что революция — это постоянное, всепроникающее воспроизводство жизни. Поэтому и стало возможным, казалось бы, не свойственное малой площадке рассказа вовлечение столь разнородных сторон действительности в единый движущийся поток. В связи с этим в рассказе рождалось раздумье о «течении времен», о национальных судьбах. Эти представления находятся у Никитина в той же орбите необоримости национальных сил: «Идет революция. За ночью идет утро, с утром придет солнце, с солнцем наступит день»

<sup>53</sup> Н. Никитин. Бунт. Рассказы. М.—Пг., 1923, с. 69. Далее ссылки даны в тексте.

(110); отсюда и авторские обращения к «Слову о полку Игореве»: «Наша русская старая тропа идет от костей, от курганов. Мы идем от кургана к кургану — длинный поход... Великий» (111).

Для литературы пореволюционного пятилетия обнаруживавшиеся в прозе Никитина настроения имели принципиальное значение.

Но новеллистическое творчество Никитина в 20-е годы переживало эволюцию, повлиявшую на все звенья его работы. На смену буйной орнаментальности стиля, расплывчатости социально-исторических категорий, приходила сдержанная точность реалистического письма, более углубленный социальный анализ. И хотя в сборнике рассказов «Полет» (1925) оставались неизменными пристрастные «серационовские» симпатии («Могила Панбурлея» открывалась посвящением Л. Лунцу), все же творческий почерк Никитина уже обнаруживал и свои новые качества. Впрочем, в них можно усмотреть проявление типических изменений, которые переживал в эти годы литературный процесс в целом.

На повестку дня этого времени все острее выдвигалась проблема углубленных социально-психологических исследований, способных подключиться к той интенсивной работе по выяснению перспектив и закономерностей исторического развития, которая усиленно велась государством в канун второго пятилетия его существования. Условия НЭПа резко усложнили и обострили течение этого процесса. Малая проза при своей подвижности, внешней неустойчивости разрабатываемых ею конфликтов оказалась в окружении сложных обстоятельств.

Стихия нэповских противоречий, буквально «просящихся» в рассказ, не только широко раздвигала для новеллистики рамки действительности, но и создавала для нее опасность подчиниться животрепещущей злобе дня, оказаться захлестнутой неожиданно обнаружившимся всплеском частнособственных настроений.

Достоинством русской новеллистики пореволюционного периода было то качество, что она оказалась устойчивой перед этой нэповской стихией в литературе. Наряду с острой актуальностью, сосредоточенной на неустанном дебатировании нэповского засилья, новеллистика в эти годы была в силах и рассматривать события дня в перспективе более глубоких, долговременных исторических явлений.

Несмотря на срывы, издержки, порою юношескую увлеченность литературной модой, писатели продолжали неумоимо раскрывать в жанре рассказа переданные ему по наследству задатки сосредоточенного социально-исторического повествования. Способность к самостоятельному социологическому исследованию, наделенному свойствами как гипотетического предвидения, так и аналитического изучения, столь настойчиво оберегаемая русским классическим рассказом, интенсивно развивалась в малой прозе этого периода.

В эти годы уже и Никитина не удовлетворяло ощущение лишь бурного натиска «совершающегося исторического движения». В его рассказах 1923—1924 гг. наступила резкая смена настроения. Сборник «Полет» был пронизан тревожным, не спешащим к решительным выводам о действительности раздумьем.

Найденная в рассказе «Ночь» формула: «в природе нет того, чтобы зря», — теперь погружена в сердцевину исконно национальной жизни, в ту русскую деревню, на руках которой веками зижделось государство — «шла тяжелая земная жизнь, к которой привыкли тысячами лет».<sup>54</sup> Именно здесь писатель стремится отыскать истоки дальнейшего развития общества.

И если в рассказах «Бунта» был передан единый мощный порыв революции, то в сборнике «Полет» Никитин как бы вновь воссоздает «встречу» революции с национальной почвой. Теперь эта, с затаенной надеждой, встреча происходит в напряженной тревоге. Писатель пристально всматривается в качества этих вышедших друг к другу сторон. Тревогу рождало многое из того, что попадало в поле зрения художника. И то, как бы «русскому человеку в такой буре не захлебнуться свежим воздухом» (239), и то, почему товарищ Фурман, вчерашний боец революции, «умеет почтительно прикладывать руку к козырьку», гордо, не волнуясь проходя мимо могилы жертв революции, но не способен слышать «мучительного и низкого крика лебединого отлета» (246), и то, не пропало бы при нынешних временах, когда «душу отрицают», сердце баяниста Сашки, у которого душа — «как дорожная котомка, всем набита, что попало под руку. И оттого его голубым глазам глядеть на мир ясно и просто. Что захочет — то вынет» (241) («Смешная страна»).

Рассказ «В полях» насыщен еще более острыми противоречиями, рожденными необратимым процессом революционных преобразований, который охватил даже самые удаленные слои национальной среды. Русская деревня, измученная, уставшая от вековечной нужды, доверчиво и наивно у Никитина потянулась к новой жизни (отчего готова была даже подчиниться регламентированной стандартизации — принять каждому номера и свободно, легко идти с этими номерами через украшенные флагами ворота к безбедной жизни) и в то же время обеспокоенно настроилась перед решительной властью «нынешних людей молодых и жестких» (229).

Произведения Никитина в эти годы обретают большую структурную очерченность, хотя и сохраняют одну из характерных своих черт — отсутствие сюжетной развязки. Событийно действие не находит своей исчерпанности, конфликт поддается исследованию, но не разрешению. Никитин-художник был словно бы не в силах вмешаться в раскинувшееся перед его глазами. В этих

<sup>54</sup> Никитин Н. Полет. Л., 1925, с. 225. Далее ссылки даны в тексте.

рассказах появляется и образ рассказчика—свидетеля, но не участника происходящего.

Лишь однажды, в рассказе «Полет», появляется решительная интонация. Новеллист, словно убеждая прежде всего себя, стремится заявить в предисловии к рассказу, что «нужно уметь быть жестоким и не жалеть ненужного» (63). В подавляющем же большинстве рассказов сборника писатель хотя и стремится отыскать это ненужное, подлежащее решительному отсекновению, но оказывается перед фактом господства теснейшей взаимозависимости в окружающем мире. Усвоение этой истины повлекло за собой в рассказе, с одной стороны, представление о пришедшем в движение море национальной жизни, а с другой — и ощущение сложности этого движения. С особенной остротой этот мотив был воссоздан в «Тоске» (1924), одном из наиболее характерных для этих лет рассказе Никитина. В экспозиции этого произведения писатель рисует устойчивый для большинства его рассказов 1923—1924 гг. круг ассоциаций — в природе: «Лес — изумруд и радость. А хвоя — хвою надо сыпать на гроб и на смертный путь; в городе — каланча, исполком и у собора — могила жертв революции» (49). Обозначение этих полюсов воссоздаваемой действительности, этого установившегося комплекса черт жизни, сразу определяет ту напряженность, в которой развернутся события. В «Тоске» Никитин воссоздает судьбу женщины, мучительно томящейся своей бездетной жизнью. Решившаяся было пойти на любое, лишь бы ответить на зов природы — стать матерью, Анфимья тем не менее остается отвергнутой, непонятой, в тяжком одиночестве несущей бремя своего материнского инстинкта.

Та противоречивость, которая была заявлена в экспозиции, сохранила свою силу и при раскрытии конфликта. Для мировосприятия Никитина-новеллиста важнейшим является тот факт, что эта противоречивость, это единство противоположностей воссозданы в состоянии их равнозначности, равновесия. От этого момент движения, момент развития оказался сильно приглушенным. Это обстоятельство серьезно повлияло на особенности развития сюжета никитинского рассказа: он был способен главным образом подробно и пристально обнаруживать противоречия жизни и обладал малой способностью уловить момент перспективы, движения, развития. Поэтому в большинстве произведений этого сборника как устойчивый рефрен звучит в финале тягостное раздумье рассказчика о непознаваемости движущих жизнью законов.

И нелепая женская судьба, и живущая столь же нелегко на переломе времен деревня, в которой созрела эта судьба, выкристаллизовывают в рассказе мысль, по существу диаметральной той, которая легла в основу сюжета «Ночи». Теперь Никитин охвачен тревожной растерянностью перед тем, что человек так тесно связан с землей, таящей могучую необузданность, что насыщен «веществом!» этой земли, что «человек дышит запахами этой

земли» (55), потому что «черное и страшное», что таит в себе земля, может потопить, захлестнуть человека. Никитин стремится повернуть обнаруживающийся материал к теме революции, чтобы определить ее роль в преодолении этого, охваченного стихией, материала.

Казалось бы, при сложившейся в рассказе ситуации наиболее приемлемым было признание радикальной роли революции, которая бы, путем «оперативного вмешательства», устранив связи и влияния старого мира, строила бы на новаторских основах, не отягощенных прошлым, новую жизнь.

Но Никитин был далек от столь широко бытовавшего в те годы взгляда на развитие общественной жизни. Писатель стремится показать неустранимость исторически сложившихся условий. И поэтому, несмотря на все возникшие тревоги, взгляд художника все же оставался обращенным к возможностям, тающимся прежде всего в личности современника: «Я иду в лес — и по дороге мечтаю: что, если на каждую елку повесят по электрической лампочке, — станет ли светлей жить. Или лампочку носит в себе человек» (53). Поэтому и судьба революционных идей оказывалась в рассказе поставленной в непосредственную зависимость от национальной почвы: «Знаю — в большом городе люди будут советовать мне почитать Карла Маркса. А пускай сам Карл Маркс придет сюда, где баба Анфимья ходит неслышно, как кот, в мягких медвежьих чулках» (53).

Но обозначив направление своих размышлений, автор все же не мог их развить. Поэтому и в финале этого рассказа появился рефрен: «Я многого не понимаю ни в этой жизни, ни в этом тоскливом сосновом лесу» (59).

В результате оставалась непреодоленной та нагнетенная обстановка, которая была увенчана в рассказе трагической в своей безвыходности судьбой женщины. Ощущение неразрешимого бремени пронизало собою все мотивы рассказа, завязав их в один узел в лейтмотиве тревожного нравственного томления.

Мотив тоски как сложного душевного настроения оказался в числе наиболее «продуктивных» мотивов новеллистики начала 20-х годов. Присутствующий во многих самого разного творческого направления рассказах этот мотив смог вобрать сложное жизненное содержание, он раскрывал особенности поэтики новеллы этого времени.

Причиной такого явления, столь неожиданного, противоречащего, казалось бы, браурному тону эпохи, было, видимо, общее настроение времени, как никогда, может быть, живущего в эти годы непреодолимым ожиданием «деторождения», разрешения революции от бремени созревшей в ней новой жизни. Это ощущение пришло на смену огневой решительности, которою было охвачено общество в период гражданской войны. Победы и испытания, принесенные этими годами, а затем жестокая тяжесть разрухи, первые шаги мирного строительства, сложности военного

коммунизма и НЭПа — все эти обстоятельства, не нарушая общей перспективы, наделяли историческое развитие тем не менее обостренной, подчас мучительной противоречивостью. Ее невозможно было устранить, ее во что бы то ни стало приходилось, усваивая на каждом этапе, преодолевать. Только совокупность всех процессов — от ассимилирования, синтеза до распада — и определяла особенности исторического процесса.

Именно такое целостное восприятие исторической жизни легло в основу столь устойчивого в новеллистике мотива тоски, ставшего симптомом прежде всего состояния общества накануне нового акта творчества. Этот мотив обретал у авторов разную идейно-эстетическую трактовку, свидетельствуя о творческих поисках эпохи.

Здесь были и такие рассказы Л. Леонова, как «Тоска», «В столетиях»,<sup>55</sup> рефреном этот мотив звучал и в фединском «Пустыре»: «Тоска: И отчего нет, отчего нет такой тоски во всем мире, как тоска российская, великопостная, отчего нет такой тоски по всей земле, как тоска уездного города? . . . Тоска. . .» (18).

Но наиболее энергичным в своих структурных возможностях, наиболее интенсивно и многообразно окрашенным с точки зрения социальной, мотив тоски оказался в творчестве Вс. Иванова.

Разлитое в природе и охватившее жизнь человеческую состояние гнетущего томления Вс. Иванов воссоздавал уже в самых первых своих рассказах. Но даже и в ранних вещах этот мотив не был порожден настроениями унылой гнетущей безысходности. Постепенно от рассказа к рассказу этот мотив начинает играть у Вс. Иванова все более активную организующую роль, вбирая все более сложное социально-эстетическое содержание.

В «Смерти» Вс. Иванов предпримет попытку резким, неожиданным выстрелом лишь разорвать нависшую в мире тягостность. Но поскольку мотив тоски постепенно обретает более емкое социальное содержание, то и «освоение» его становится связанным со все более углубленным исследованием действительности.

В рассказе «Дитё» существует несколько «подач питания» этому мотиву.

Избрав в центр внимания судьбу партизанского отряда, заброшенного гражданской войной в монгольские степи, Вс. Иванов воссоздает достаточно сложный круг взаимоотношений героев с окружающей средой.

С детской открытостью доверившиеся истории, революции, эти люди приняли на себя, казалось, впитали важнейшие тенденции времени. Эстетическая «деепособность» характеров влекла за собою емкость сюжетостроения в рассказах.

<sup>55</sup> См.: Крылов В. П. О ранней прозе Леонида Леонова. В кн.: Межвузовская научная конференция литературоведов, посвященная 50-летию Октября. Программа и краткое содержание докладов 15—22 ноября 1967 г. Л., 1967, с. 71 (Ленингр. пед. инст. им. А. И. Герцена).

Гнетущее ощущение духоты, невыносимой тягостности, назревающей катастрофы создает в «Дитё» прежде всего та сложная историческая коллизия, в которой оказались герои. Преследуемые белыми, партизаны «отряда красной гвардии товарища Селиванова» попадают в дикие монгольские степи. Тоскующую напряженность, которую невозможно было преодолеть никаким актом открытого и решительного протеста, создавало прежде всего то обстоятельство, что эти, землей вспоенные, землей воспитанные, землей живущие люди были поставлены историей в противоестественное их природе состояние — они были оторваны от земли. И если сражение в рукопашном бою за революцию оправдывало их положение, их предназначение, то ситуация бездеятельного ожидания смены событий только резче обостряла возникшую противоестественность их социального положения. Нагнетались нерастраченные силы. Зовы земли были тяжелы и неумолчны, в ответ на них стонало, по-детски плакало мужское, мужицкое, сердце: «Вспоминал он поселок Лебяжий — родину, пригоны со скотом, семью, ребятишек и тонкоголосо плакал».<sup>56</sup>

Расположившись было по-сыновьи к степи, эти люди нашли только «песок, жесткие травы, крепкое кованое небо. Все чужое, не свое, беспашенное, дикое» (8). Рядом со всем этим надо было находить силы жить. Вс. Иванов нагнетает настроение тягостности столь решительно и бескомпромиссно, что подчиняет мотиву томительной напряженности даже физиологическое состояние людей, доводя тем самым эту напряженность до степени наивысшей, все настойчивее наделяя ее идеей абсолютной, физиологической необратимости: «Сверху, с неба шел ветер, с земли на трепещущее небо тоже теплынь, и тела у людей и животных были жесткие и тяжелые, как камни... Горел в теле пот, но не мог пробиться через сухую кожу наружу...» (9).

В исходе, в разрешении этого конфликта основная роль отдана у Вс. Иванова энергичному социальному содержанию.

Историческая реальность пронизала собою всю систему поэтических средств в рассказе, образовав своеобразную канву, основу, по которой была выткана художественная ткань. Воссоздавая напряженную обстановку, Вс. Иванов соединит в одном зерне образ природы и образ исторически обусловленного состояния человека, обнаруживая таким способом ту художественную идею, которая породила единство этих образов: «Бежали и тонкоголосо плакали жидкие сыпучие и спаленные пески. Бежали на низеньких крепкомясых монгольских лошадях партизаны, были они спаленнолицы и спаленнодушие» (13). В появлении этой поэтической мысли сказалось то значение, которое придавалось в рассказе образу революции. Мотив опаленности, выжженности свидетельствовал и о всеподчиняющей власти революции (человек оказался

<sup>56</sup> Всев. Иванов. Дитё. Рассказ. Лога. Рассказ. Изд. «Эпоха», Пг., 1922, с. 13 (Библи. Эпохи). Далее ссылки даны в тексте.

целиком поглощенным ею) и о ее сжигающей силе (если сумела она спалить душу этого человека).

В рассказе создавалась трагедийная ситуация; ничто не обнаруживало хотя бы малейшего родника жизни. Чужая, жестокая степь не принимала человека, она таила в себе желание и готовность отомстить пришедшим к ней неизвестным людям и за нарушенное всемогущественное, казалось, ее холодное молчание, и за честь ее столь же нестерпимо молчаливых женщин... И рядом с этой вздыбленной степью — выжженная огнем революции, спаленная душа человека.

В этом рассказе Вс. Иванов преодолевает сложившуюся ситуацию, раскрывая тесное органическое единство общечеловеческого и классового содержания революции: неожиданная судьба осиротевшего ребенка ставится в полную зависимость от нравственных устремлений людей, несших революцию; и в то же время судьба революции оказывается у Вс. Иванова в непосредственной связи с судьбой ребенка.

Событийная сторона сюжета, связанная с проявлением гуманистического отношения к обездоленности, носила бы в рассказе характер естественной, знакомой человечности, если бы эта человечность не была связана у Вс. Иванова с проблемами социальными.

Вс. Иванов позволяет энергичной социальности на равных правах с общегуманистическими тенденциями подключиться к движению сюжета.

С будущим своего найденыша партизаны связывали будущее родины: «Расти, ребя. Он вырастет у нас — на луну полетит... На россыпи».<sup>57</sup> Они взяли на себя ответственность за это будущее; все действия, направленные на сохранение жизни ребенка, символически воспринимаются как действия во имя будущего.

Новеллист обладал острой восприимчивостью к диалектике окружающего мира. Этот мир в произведениях Вс. Иванова, как правило, оказывался средоточием сложного, подвижного взаимодействия общечеловеческих, социальных, национальных тенденций действительности. Поэтому как бы необратимо ни складывались события в рассказах писателя, они всегда обладали многосторонней потенциальностью, способной обнаружить энергичные, неожиданные порой, явления.

Поэтому, когда в «Дитё» была будто бы зарегистрирована формула о кровопролитной жестокости революции, в рассказе начинает сильно пульсировать социально обусловленный в начале повествования мотив доверчивой детскости в поведении людей. До легкости просто решается у героев Вс. Иванова вопрос «жить» или «не жить» — не из-за черствости или борьбы за существование, а в силу прежде всего не покидающей еще человека инстинктивной связи его с миром природы, когда идея непрерыв-

<sup>57</sup> Там же, с. 17.



ного воспроизводства жизни, инерция обогатительного кругооборота сохраняет еще большую свою силу.

В «Дитё» ситуацию томительной безысходности писатель снимал непосредственным актом деторождения. С жизнью спасенного ребенка в рассказ возвращалась неиссякаемая жизненная сила. Следовательно, благородный инстинкт защиты, продолжения жизни не только не противоречил, но составлял зерно, основную движущую силу революции. И в том, что Вс. Иванов сумел доказать жизненную плоть этой неопровержимой мысли, состояла его заслуга как художника.

Современная критика сравнительно легко приходит к уверенным выводам по поводу идейно-эстетического содержания рассказа: «Вся система художественно-изобразительных средств в рассказе „Дитё“ красноречиво говорит о гневном протесте Вс. Иванова против „вековой застарелой грязи“ — социальной дикости, исторического невежества». <sup>58</sup>

Но смысл судеб, воссоздаваемых Вс. Ивановым в рассказе «Дитё», состоял не только в том, чтобы поразить читателя экзотическими картинками или еще раз продемонстрировать пагубность невежества. Хотя безусловно эти мотивы присутствуют в рассказе.

Если бы события рассказа не были связаны с историческими сложившимся порядком вещей, то, видимо, тогда бы они и являли собою экзотическое живописание. Происходящее в «Дитё» вполне закономерно отражало такую сложность человеческих взаимоотношений, какая несколько позднее была охарактеризована Л. Сейфуллиной в «Мужицком сказе о Ленине»: «Разноплеменный состав населения часто служил причиной долгих распрей, иногда и кровопролитных схваток в уезде. Равно невежественны были, равно и жестоки. Долгая их тяжба еще не кончена. Окончится только тогда, когда придет знание, а с ним уважение к разномуверцу и разнокровцу». <sup>59</sup>

И все же конфликт рассказа «Дитё» не исчерпывался выяснением только этих обстоятельств. Писатель стремился показать сложную диалектику той социальности, которая питала революцию. Жизнь героев «Дитё» не только билась о глухую стену невежества. Они, эти люди, спаленные борьбой, несли в своих руках, в своих сердцах жизнь, которая была нужна революции, нужна окружающему миру, закованному в этом рассказе в тяжелый звериный облик.

Сумев пробудить всю меру благородного отцовского чувства в людях революции, Иванов обращал взор своих героев и к окружавшему их сложному миру. Писатель питал надежду, что эти

<sup>58</sup> Пудалова Л. А. Оценка дает время. (Рассказ Вс. Иванова «Дитё»). — В кн.: Очерки русской и зарубежной литературы. Иркутск, 1965, с. 74 (Иркутский пед. инст.).

<sup>59</sup> Сейфуллина Л. Мужичий сказ о Ленине. Изд. 2-е. Л., 1925, с. 12—13.

люди смогут и встретившую их каменную неприступную громаду объять теплотой своих сердец; он знал, что именно эти люди, поднятые революцией, должны защитить жизнь и на этой земле, встретившей их в дикой ненависти. Они были так же нужны этой земле, как был нужен ей Ленин из «мужицкого сказа». Но достижение такой человечности составляло нередко огромную историческую трудность. Признание этого обстоятельства и открывало в рассказе путь к глубокой познавательности прозы Вс. Иванова. Заслуга художника состояла в том, что происходящее не стало в «Дитё» ни фарсом, ни горделивым обличительством.

Природа трагизма в «Дитё» была обусловлена тем, что герои Вс. Иванова не представляли собою грубых, тупых злоумышленников. Новеллист строил повествование на демонстрации сложных душевных настроений людей, которые знали и боль от необходимости быть жестокими в классовой борьбе («Ни надо, ребя... У плен бы лучча... Бить обожди...»), и умели вопреки, казалось бы, „классовым“ чувствам, испытывать неловкость, инстинкт известного благородства перед телом убитой женщины («Еще раз пожалели женщину и не стали одежду с нее снимать, а мужчину закопали голого в песок»); которые — «широкие и могучетельные» — беспомощно сникали перед угрозой голодной смерти ребенка.

Сложность психологического состояния героев рассказа «Дитё» становится тем более очевидной, если сопоставить это произведение с рассказами А. Новикова-Прибоя «Подарок» и М. Шолохова «Шибалково семя», в которых была избрана та же, что и у Вс. Иванова, тема.

Рассказ Новикова-Прибоя предшествовал исканиям Вс. Иванова. В одном из своих «Морских рассказов» Новиков-Прибой останавливался лишь на одном факте: простой, наделенный, казалось, лишь грубой силой матрос оказался способен защитить беззащитное (на корабль обманутой женщиной был подкинут ребенок) и больше того — решиться быть отцом не по крови. Только одно это воссозданное художником душевное движение стало в немалой мере открытием в исследовании психологии тех людей, которые впоследствии составили могучую стихийную силу революции.

«Шибалково семя» было написано спустя несколько лет после «Дитё». Здесь Шолохов рисовал уже более четко исторически откристиализовавшиеся человеческие настроения. Поэтому обстоятельства жизни героя развивались с большей последовательностью. Уже одно то, что Шибалок был отцом по крови, обеспечивало в рассказе большой мир устойчивых эмоций героя. У Шолохова центр тяжести конфликта переносится в ту плоскость чувств, которая была связана с проблемой вины героя перед обществом. У Шибалка по существу не было выхода, он убивает мать своего ребенка по требованию классового долга: эта женщина предала красноармейский отряд. Итог гуманистического

решения состоял в том, что глубокое чувство отцовства смогло у Шолохова окупить свершившуюся бесчеловечность — окупить то, что здесь, в классовых сражениях, была повергнута привязанность к женщине, было вызвано на свет еще одно сиротство. Внешняя острота конфликта во многом снимается в «Шибалковом семени» интонацией добродушной снисходительности, идущей от характера самого героя, в сказовой манере повествующего о событиях своей жизни. Это создавало мягкость сюжетного рисунка, выявляло неоспоримую последовательность течения жизни.

Повествование же Вс. Иванова не тяготело к сколько-нибудь облегченной последовательности событий. В «Дитё» поступательное движение жизни намечалось в сложной перспективе, оно не имело еще четко проложенных координат. Писатель только нащупывал перспективу такого движения в сложном клубке психологических, социальных противоречий, которые воплощали в себе его герои. Видимо, потому совершаемое убийство подано в рассказе по существу вне развернутой психологической характеристики, как голый сюжетный штрих. И уже по одному этому финальный эпизод не перевешивал, не опровергал всего того сложного социально-психологического содержания, которым было наделено предыдущее повествование в рассказе.

Коллизия в «Дитё» в какой-то мере была созвучна и с коллизией фединского «Сада». Силантий тоже в решительный момент своей судьбы был движим инстинктом насилия по отношению к беззащитному детскому существу. И это короткое вторжение бесчеловечности смогло разрушить весь комплекс гуманистических устремлений, которым жила личность.

У Вс. Иванова подобное же вторжение антигуманных сил не только не разрушало, но, наоборот, завязывало еще более неразрешимый узел социально-исторических противоречий.

Воссоздаваемая во всей одержимой непримиримости к солдатам революции, казалось бы, чужая, полная протеста жизнь монгольских степей сама ждала, сама нуждалась в защите, на которую и были способны именно пришедшие с революцией люди. В результате такого развития сюжета ситуация тоски как назревающего акта жизнетворчества не снималась в рассказе. Получив разрешение в среде партизанской (рождение отцовства), эта коллизия теперь обретала устойчивость в инациональной среде. И потому финал создавал вполне эпическую картину: «Было у киргизки покорное лицо с узкими, как зерна овса, глазами; фаевый фиолетовый кафтан и сафьяновые ичиги-сапожки. Било дите личиком в грудь, сучило рученками по кафтану... С могучим хохотом глядели мужики... А за холщевой палаткой бежали неизвестно куда: луга, скалы, степь, чужая Монголия. Незнаемо куда бежала Монголия — зверь дикий и нерадостный».

В рассказе «Логá» Вс. Иванов продолжал исследовать проблематику, заявившую о себе в «Дитё». Более выверенным стано-

вится инструментарий художника, предназначенный для изучения социального среза общества.

Оказавшийся в центре сюжета характер женщины еще более решительно, чем в «Тоске» Никитина, связан с образом плодоносной земли. Если у Никитина эта связь устанавливалась лишь в рамках символической идеи непосредственного продолжения жизни, то у Вс. Иванова образ женщины, переживающей трагедию несостоявшегося материнства, способен был на гораздо более сложные взаимоотношения с окружающей средой.

Здесь инстинкт материнства вбирает в себя не только способность к продолжению рода, но и немолчную боль за все страждующее и обездоленное, материнский протест против любой жестокости и насилия. Поэтому драма Аксиньи зреет не только в тоске по материнству, но и в страданиях за голодающий киргизский народ (почему тайком от мужа подбрасывает в караван мешок с зерном), за изнуренный голодом город (почему и видится непрестанно ей немощное, слабое, но по-сыновьи близкое тело города). Такая, через сугубо субъективное восприятие героя, воссозданная социально-конкретная обстановка времени не была только фоном в рассказе. Социальный мотив обретает в повествовании решающее значение, он и определяет ход развязки.

Если героиня никитинской «Тоски» так и не смогла найти путей к окружающему миру, то в «Логах» героиня, словно бы и нашедшая радость любви, уходит от этой радости, потому что не смогла ею заглушить боль от совершающегося на ее глазах насилия: узнала, что тот, с красным лампасом, кому отдала сердце, вместе с другими издевался над незащитными киргизами.

Правда, здесь не было решительного шага к борьбе, но был бескомпромиссный протест, и в этом был пафос рассказа.

Хотя в сопоставлении рассказов Н. Никитина и Вс. Иванова нельзя установить стройной логики движения литературного процесса — от недостаточно проясненной будто бы к сосредоточенной социальности (рассказы Вс. Иванова были созданы двумя-тремя годами раньше), все же тот факт, что в первой половине 20-х годов проза Вс. Иванова приобрела уверенный приоритет, несомненное первенство, свидетельствовал о жизнеспособности принципов художника, о созвучии его творчества настроениям и задачам времени.

Первая половина 20-х годов была наиболее интенсивной для Вс. Иванова-новеллиста. Тема гражданской войны обрела в его прозе мощное звучание, которое окрасило значительный период в развитии советской литературы. И если первые рассказы писателя по качествам своей эстетики и социальному содержанию составляли неразрывное единство с «Партизанами», «Бронепоездом 14-69», то через «Голубые пески» Вс. Иванов шел к своим «Экзотическим рассказам» (1925), а через них — к «Тайному тайных» (1927).

«Странно — и все же правда: сознание, что я выдохся, неутомимо преследовало меня»,<sup>60</sup> — писал Вс. Иванов о периоде, наступившем после «Партизан». Произведения, составившие несколько позднее сборник «Экзотические рассказы», видимо, и являли собою попытки преодоления этого столь мучительного для творчества состояния.

В силу сложившейся традиции, по инерции, отталкиваясь от нарочитого названия сборника, поставившего эту книгу в прямую связь с явлениями орнаментальной прозы, «экзотические» рассказы по существу не были предметом самостоятельного исследования. Между тем как эта книга, отразившая в своем названии не только и, может быть, даже не столько затейливую вязь стилизованных исканий, сколько причудливость, необычность социального рисунка, вычерченного в ее рассказах, являет собою факт немаловажный в творческой биографии художника.

«В „Экзотических рассказах“ нельзя было найти экзотики, а можно было найти нечто более серьезное, о чем, быть может, я боялся и сам говорить громко. В книге чувствовался мрачный колорит, словно человек говорил хриловатым голосом, еще не придя в себя после грозного пути»,<sup>61</sup> — писал Вс. Иванов позднее.

В «Экзотических рассказах» было продолжено исследование темы гражданской войны, теперь уже в ретроспективном ее восприятии. В то же время устойчивым объектом внимания художника становилась и действительность мирных будней.

Тема гражданской войны в этом сборнике хотя и потеряла буйную темпераментность «Партизан» и «Голубых песков», но сохранила прежнюю обостренную противоречивость. Если в первых рассказах Вс. Иванов рисовал гражданскую войну в ее вздыбленной неудержимости, то теперь художник был занят уточнением словно бы деталей, каких-то частных тех лет. И тем не менее во всем этом нарочито неприязательном, в тоне случайного, не претендующего на всецелое внимание, разговоре настойчиво выдерживалась писателем сосредоточенность на гуманистических основах революции. Причем Вс. Иванов, не изменяя своей манере, стремился и здесь понять нравственные возможности, которыми обладал рядовой участник исторического движения. Потому что судьбы революции художник ставил в зависимость именно от такого участника и считал нравственные основы революции выпестованными этим участником.

В рассказе «Как создаются курганы», воссоздав события 1919 г. (захоронение погибших в классовых схватках), писатель стремился уточнить социальную характеристику времени.

Симптоматично, что художник выбирает именно такой тяжелый факт, поскольку с ним обычно связываются немаловажные

<sup>60</sup> Иванов Вс. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 1. Партизанские повести, М., 1958, с. 47.

<sup>61</sup> Там же, с. 53.

особенности человеческого самосознания. Так же, как и Никитин в «Ночи», Вс. Иванов сохраняет здесь символическое звучание темы: по курганам меряют путь национальной истории. Но Вс. Иванов в отличие от Никитина лишает этот символ его торжественной значительности — курган из свозимых отовсюду трупов ни для кого не представлял братской могилы; это была тяжкая обуза, от которой во что бы то ни стало надо было избавиться, так как она грозила эпидемией краю. Художник лишил этот образ и остроты его классового содержания — в курган свозились все убитые, независимо от их социальной принадлежности.

Но как компенсация подобных издержек в рассказе усиливается интенсивность социальных характеристик окружающих. Писатель занят их реакцией на этот печальный символ. В воссоздании этой реакции Вс. Иванов обнаруживает немаловажное содержание. Охваченные натиском революционных перемен герои рассказа обнаруживают, с одной стороны, неожиданную, тревожную, злую усталость, а с другой — реакцию лишь оголенного социального инстинкта. Поэтому преудисполкома Медведев, «железнодорожный рабочий, сутулый и твердогоубый, — кровно ненавидевший деревню», и предлагает «разверстать трупы по селам: „Воевали с Колчаком, пускай за ним и в землю идут руками родных“». Поэтому «было и некогда мужикам развести трупы, когда есть продразверстка».<sup>62</sup>

Сюжет рассказа, питаемый такого рода мотивами, мог, по-видимому, быть исчерпан констатацией этой губительной безнравственности. Но концепция Вс. Иванова была более гибкой и глубокой. В рассказе присутствует властный укор: «Кто же в реку людей хоронит, поди так, все крещеные. Хоронить надо в могилу, а если не умеешь, то и убивать не берись» (10). Не было бы этого горького, строгого упрека, и, по-видимому, события обладали бы способностью к облегченному продвижению, а найденный выход из положения (была отыскана, наконец, яма «глубиной с каланчу») исчерпал бы мрачную по своему колориту, но в стиле исторического анекдота новеллистическую ситуацию.

Реальное же течение событий в рассказе испытывает невидимое, но стойкое сопротивление, «организуемое» неотступно преследующим укором. Это рождает тревогу, беспокойную мысль о судьбах нравственности, которую не должна была захлестнуть ни ломка социальных преобразований, ни нелегкая поступь истории.

В рассказе «Садовник эмира Бухарского» (1923) эту тревогу писатель глубоко прячет в буйстве южной природы, в причудливом восточном орнаменте. Повествуя об отлучении от новой действительности — за горькой ненадобностью — садовника одной из богатейших оранжерей Крыма, бывшего садовника эмира Бухарского, писатель рисует встречу пышно цветущей земли и чело-

<sup>62</sup> Иванов Вс. Экзотические рассказы. Мелитополь, 1925, с. 9. Далее ссылки даны в тексте.

века, выпестовавшего эту землю, с действительностью, созданной классовой борьбой. Вс. Иванов рассматривает главный конфликт революционной эпохи на периферии сферы его действия. Ощущением этой периферийности пронизана вся событийная сторона рассказа. Действие строится как бы на отголосках больших дел и событий. И тем не менее повеллист устанавливает достаточно устойчивые связи этих периферийных мотивов с основным конфликтом времени, с судьбами революции.

В том, что новым людям оказался не нужен человек, который умел украсить землю цветами, Вс. Иванов усматривал немалую для общества тревогу. Сюжет рассказа вьется за бессильно бьющейся мыслью героя: сумеют ли новые люди выращивать цветы и какие это будут цветы? «Пока они вырастили один цветок. Огромное красное полотнище над белыми плитами плоских домов» (135).

Писатель чутко прислушивается к тому предчувствию сражений, о котором говорит старое тоскующее сердце садовника: «Кони ржут в полночь. Осмотри седла свои, человечество! Потому что война не окончилась, война приближается» (135). Это было предчувствие сражений за человечность, за способность нового мира терпеливо и по-садовнически мудро, с любовью, выращивать эту человечность, которая была бы способна защитить судьбу даже и садовника бывшего эмира Бухарского.

В нерешительной застенчивости герой отступал перед грубым ригоризмом уверенно вступающих в жизнь новых поколений. Тяжелым символом этого ригоризма в рассказе была плоть от плоти самого садовника — его сын, неведомо как выросший «грубым, безжалостным и веселым солдатом». (Деревня в никитинской «Смешной стране» тоже чувствовала себя беззащитной перед молодыми жесткими людьми). Такой поворот событий позволял Вс. Иванову широко распахнуть в рассказе двери перед социальностью, которая только и была в силах объяснить это происшедшее «нарушение» наследственности.

Несмотря на ряд несомненных удач, позволявших художнику преодолевать состояние творческого бездействия, все же, видимо, наиболее ярким среди «экзотических» рассказов был «Чудо актера Смирнова». В нем художнику, как мало в каком другом, удалось изящная, не отягченная новеллистичность. Мастерство Вс. Иванова-рассказчика достигало здесь особого блеска.

Неожиданная, искрящаяся в своем озорстве затея бродячего актера Смирнова — загримировать животных, придать им человеческое обличье и устроить массовое зрелище — не таила в себе, казалось бы, и намек на сколько-нибудь серьезную социальность. Все в рассказе жило ожиданием потехи: «Коллегия Отдела Народного Образования через Увоенкомат испросила несколько лошадей, овец, коз, верблюдов и наняла у татарина единственного в городе осла. Под опыты Смирнову дали пожарный двор. В губернию кто-то написал корреспонденцию о готовящихся массовых

зрелищах в Павлодаре и его уезде... Исполком обещал напечатать в три краски, согнать весь уезд и вызвать представителя из губернии» (66).

Сохраняя на протяжении всего повествования ритм, тональность подготовки и движения этого столь необычного зрелища, художник готовил страшную встречу человечности и тупой, трусливой жестокости.

Вначале все шло по заранее намеченному плану: «...загрохотали бубенчики, ворота сараев распахнулись, и веселые, уродливейшие морды ринулись на песчаную желтую улицу... Громадные, как щепы, рты, губы, развороченные, как пласты земли, глаза, осовелые, мутные и гнилые. Брови колесом, кругами, пятнами; все они заросли в мешанском жидком волосе, все они молчали и оттого, что не стучали копыта о песок — было невыносимо смешно...

Хохот — несдержимый, как дождь — мял лица...» (68).

Павлодарское мещанство безудержно отдавалось веселью. Но маскарадное шествие по нелепой случайности (коза, споткнувшись, сломала ногу) породило катастрофу. Охваченное инстинктом самозащиты, нарушив разработанную композицию, «стадо в пыли, крови и клочьях шерсти, потрясая человеческими лицами, мчалось... в степь» (69).

Изуродованные человеческие лица, соединенные в жутком парадоксе с животным ужасом, просили волевого, доброго к себе участия, вмешательства, которое могло бы развязать это чудовищное единство и восстановить привычное течение жизни. Но случилось непоправимое: люди, охваченные страхом и трусливым шкурничеством, скрылись. Этот страх не могло разрушить и страдание незащитного животного: «Одинокая коза, посреди теплой, мягкой улицы блеяла, поджимая переломанную ногу. Никто не решился подойти к ее страшному лицу. Город запер двери на крючья — и молчал» (69).

В этом тупом молчании обнаруживалась у Вс. Иванова одна из серьезнейших опасностей времени — губительная стихия мещанства. В эпической, неторопливой развязке писатель очерчивает тот каркас современности, в который удобно вписывалось спокойное незыблемое существование по-мещански предательского мироотношения. И жестокое зрелище в рассказе словно продолжало свой путь. Но теперь беззащитной жертвой оказывался уже сам наивный в своей затее, доверчивый актер Смирнов. И снова павлодарское мещанство, только теперь наделенное полномочиями уездной власти, плотно «запирало двери на крючья», чтобы не слышать зова о помощи. Писатель в стиле протокольного документа регистрирует действия этой губительной силы:

«На особом заседании президиума Уисполкома факт сей решили не оглашать. Предложил кто-то устроить суд над актером Смирновым, — показательный. Но никто ничего не мог понять, и предполитбюро сказал:



— Наверное офицершко какой-нибудь, казачий. Надо бы его пощупать.

Секция работников искусств исключила его из своих членов. Только и всего... Подул опять из степи желтый и пахучий песок...» (69).

В этом рассказе Вс. Иванов показывал, что принципы мещанского жизнеустройства могли и удобно уживались под «шапкой» новых преобразований; что они грозили опасностью стать сильнее, устойчивее этих преобразований. Потому обрамление, воссоздающее царившую в городе обстановку, активно подключается к сюжету рассказа. Несмотря на все необходимые «атрибуты» новой действительности — от фигуры предколлегии Уотнаробраза Мамонтова, с его неутомимой заботой о революционном репертуаре зрелищных представлений, до принимаемых «резолюций об игнорировании религиозного дурмана и против поповской идеологии», несмотря на происшедшие события, общественный быт уездного города оставался не тронутым революцией. Все сохраняло в нем размеренную поступь мещанского бытия.

Здесь, как, впрочем, и в других рассказах этого сборника, интонация грустного раздумья обнаруживала беспокойную тревогу художника за судьбы строительства новой жизни. Новеллистика Вс. Иванова, с неистовой упоенностью приветствовавшая революцию в «Партизанах» и «Цветных ветрах», имела право на такое раздумье. Тем более, что оно никогда не ставило у Вс. Иванова под сомнение ни нравственных основ революции, ни благородства ее гуманистических устремлений. Художник считал себя ответственным за судьбу этих устремлений поэтому и был столь внимателем, столь зорок его взгляд на современника и его деяния.

Новеллистика «Серрапионовых братьев» — в лице ее реалистического, антизападнического крыла — своей бескомпромиссной нацеленностью на расширение познавательных функций жанра рассказа и в связи с этим даже силою своих внутригрупповых противоречий сумела расшатать каноны пролеткультовской беллетристики, опрокинуть саму идею гегемонии этих канонов. Новеллистика Вс. Иванова, Федина, Никитина, с одной стороны, расчищала пути для развития жанра рассказа, открывая перед современниками неизведанные возможности этого жанра; с другой — она стремилась обрести для себя более устойчивые связи с действительностью, развить более глубокие представления о нравственных качествах нового общества. К такому поиску серрапионовскую прозу побуждали не только трудности ее сугубо внутреннего развития. Рядом с «серрапионовцами» в первой половине 20-х годов работали художники, чьи привязанности умели без какого бы то ни было оттенка остракизма по отношению к идеям преемственности литературы объять сложный мир национальной художественной традиции, и именно в развитие этой традиции осуществить в годы революции ряд наиболее плодотворных завоеваний в области жанра рассказа.

## СТАНОВЛЕНИЕ ОБНОВЛЕННОЙ РЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

### 1

Развитие жанра рассказа в первое пореволюционное десятилетие протекало под знаком усиливающейся, интенсивной социальности. Новеллисты этих лет не только осваивали новые темы, не только во всей щедрости красок передавали головокружительный калейдоскоп жизни общества. Неумолимость этих поисков позволяла новеллистике предугадывать, осмыслять пути и перспективы развития новой жизни. Взгляд рассказчиков на мир обладал напряженной целеустремленностью, одним из свидетельств которой была отчетливая тенденция в рассказе тех лет к философичности. Попытки философского осмысления действительности предпринимались многими рассказчиками. Но опыт Л. Леонова был наиболее интересен.

Затейливый рисунок леоновских новелл сначала настораживал современника. Создавалось впечатление, что писатель в своих рассказах был занят плетением столь сложного узорчатого орнамента, что он закрывал от читателя современность, уводя его воображение в область причудливой фантастики. Леоновские рассказы посвящались то лесным чудищам, созданиям народной фантазии («Бурыга», 1922, «Случай с Яковым Пигунком», 1923), то восточным легендам («Халиль», 1923, «Туатамур», 1924). Открытая приверженность писателя к красочной орнаментальной прозе звучала порою как вызов. Только появление «Барсуков» в какой-то мере защитило ранние леоновские рассказы перед современностью. Обнаруженное критикой 20-х годов в «Бурыге», «Гибели Егорушки», «Уходе Хама» «неустоявшееся, колеблющееся, полное мистических и психологических переживаний»<sup>1</sup> только теперь начинало раскрывать перед читателем «насыщенную и порою совершенную художественную ткань», «их художественную многообещающую сущность».<sup>2</sup>

Рядом с «Барсуками» яснее вырисовывалась та философская «идеограмма», которая и вызвала буйство красок леоновских рас-

<sup>1</sup> См.: От издательства. В кн.: Леонов Л. Рассказы. М.—Л., 1926, с. 8.

<sup>2</sup> Там же, с. 7, 8.

сказов. По свидетельству самого Леонова, орнаментальность была непосредственно связана с философским осмыслением жизни, она была симптомом такого осмысления: «... увлечение орнаментальной прозой происходит... от первоначальной радости творчества и от профессиональной беспомощности перед большими философскими темами, которые ставила тогда перед нами жизнь.

Мы приходили в литературу снизу, из красноармейской печати. Нам было трудно, очень было трудно тогда. Вот раскрылся мир передо мной во всем многообразии красок, звуков, открылось волшебство слова, его возможности. Орнаментальная проза — это любование, радость слышать свой голос. Это было причиной...».<sup>3</sup>

Чем более зрело развивались идеи леоновского творчества, тем более ярко раскрывалось содержание первых рассказов писателя. И хотя в настоящее время историки литературы с особым вниманием относятся к ранним произведениям Леонова, видя в них истоки последующей работы художника,<sup>4</sup> все же рецидивы нетерпимого отношения к работе Леонова-новеллиста, стремление увидеть в этой работе во что бы то ни стало «парадоксальное отстранение от социальных связей»<sup>5</sup> оказываются живучими и в наши дни: «В рассказах Л. Леонова нет... положительного идеала... Светлых красок Л. Леонов не находит даже для изображения детей... Для него в эти годы типичен полный уход от земли и ее забот в мир легенды и фантастики... Во всех этих произведениях, как справедливо пишет критик Е. Старикова, и „было мало непосредственного чувства“ и „совершенно отсутствовали приметы современной действительности“».<sup>6</sup> Подобные негативные оценки объясняются во многом литературоведческой неразборчивостью, которая сказывается уже в том, что критики даже не пытаются уточнить хронологические, идейно-эстетические акценты для «Необыкновенных историй о мужиках» и первых леоновских расска-

<sup>3</sup> Цит. по: Лебедева М. Н. Незабываемое. О встрече с Л. М. Леоновым. «Смена», Йошкар-Ола, 1969, 20 июня. (Марийский пед. инст. им. Н. К. Крупской).

<sup>4</sup> Ковалев В. А. Творчество Леонида Леонова. К характеристике творческой индивидуальности писателя. М.—Л., 1962, с. 105—106; Крылов В. П. О ранней прозе Леонида Леонова. В кн.: Межвузовская научная конференция литературоведов, посвященная 50-летию Октября. Программа и краткое содержание докладов 15—22 ноября 1967 г. Л., 1967, с. 70—71; Старцева А. М. Ранняя проза. (О характере философской концепции). В кн.: Творчество Леонида Леонова. Исследования и сообщения. Встречи с Леоновым. Библиография. Л., 1969, с. 152—171. См. также в журнале «Русская литература» (1969; № 3) изложение докладов В. Г. Чеботаревой «Аспекты фольклоризма и народности творчества Леонова» и Г. Б. Святогоровой «Литературная полемика о творческом методе Леонова в 20-е годы».

<sup>5</sup> Белая А. Ранний Леонов. «Вопросы литературы», 1970, № 7, с. 48.

<sup>6</sup> Макина М. А. Образ нового человека, рожденного революцией, и его художественное воплощение в советском рассказе 20-х годов. «Учен. Зап. Новгор. пед. инст.», 1967, т. 20. Вопросы содержания и формы литературного произведения, с. 41—42.

зов. Новеллистика рассматривается суммарно, в нерасчлененном виде. Хотя как раз между этими циклами и пролегал этап важнейших исканий писателя, составивших наиболее весомые завоевания русской прозы 20-х годов.

Нелепо самонадеянными выглядят и некоторые нынешние утверждения о том, что «Леонов в 1922 году был слишком молод, чтобы трезво и почтительно соблюдать точные масштабы», и поэтому для Леонова в этот период будто бы не было существенной разницы между «Словом о полку Игореве», Бальмонтом и Северяниным, что его рассказы страдали «пестротой стилевых влияний», «эклехтизмом», «что сказку, идеал, единственное пока свое духовное достояние, он противопоставлял реальности», что «он пытался укрыться от этой реальности, защититься памятью о другом...».<sup>7</sup>

Но такие упрощенные суждения не могут заслонить той истины, что рассказы Леонова первой половины 20-х годов имели многоголосое философское звучание. По-видимому, такая многоголосность была порождена не столько стройными и последовательно развитыми в этом звучании поэтическими мелодиями, сколько характером сложных социально-нравственных исканий художника.

Действительно, Леонов стремился утвердить «себя полномочным наследником богатств родного слова»,<sup>8</sup> но в этом стремлении не было ни литературной, ни идеологической неразборчивости. С самых первых шагов в своем творчестве Леонов создавал атмосферу бескомпромиссной нравственной чистоты, социальной справедливости, преданности национальной исторической жизни. Это и выверяло ориентиры в классическом наследии.

Достаточно иметь в виду хотя бы остро идеологическое значение «Туатамура», в котором была высветлена благородная патриотическая жизнь Древней Руси и развенчан миф о влиянии панмонголизма на национальную действительность.<sup>9</sup> Писатель не случайно обращается к фольклорным источникам, они позволили художнику в каждую деталь повествования вложить сложную цепь морально-этических, философских ассоциаций, отражающих ту или иную традицию видения мира. Так создавалась почва, питающая философичность. Построенная на символике, пронизанная романтической интонацией образная система рассказов Леонова имела разнохарактерные контакты с социальной действительностью, она очень чутко реагировала на окружающий мир.

В критике в основном прояснен тот план повествования рассказов, в котором отражался взгляд писателя на ответственность

<sup>7</sup> Старикова Е. Леонид Леонов. Очерки творчества. М., 1972, с. 19, 18, 17.

<sup>8</sup> Там же, с. 19.

<sup>9</sup> См. об этом: Чеботарева В. «Туатамур». В кн.: Уроки Леонова. Сб. М., 1973, с. 177.

личности перед миром. В поле зрения исследователей находится и философское начало, заложенное писателем в теме русской природы, облагораживающей у Леонова человека, и моменты развенчания героя за совершенное им злодеяние по отношению к миру, порожденное «страстью грабежа и истребления» у Туатамура и презрением к земной любви, «обыкновенности во имя таинственной и необыкновенной красоты»<sup>10</sup> у Халиля.

Но в леоновской «орнаментальной» прозе существует и другой план, не менее насыщенный философскими раздумьями, — это внутренний мир самой личности, которая почти во всех рассказах порывала с жизнью. В «Бурьге», в «Случае с Яковом Пигунком» и даже в «Гибели Егорушки» герой уходит от людей, в злой нетерпимости не понимавших, не принявших его. Но он оказывается понятым и принятым в природном мире, становится его неотъемлемой частичкой, — не обузой, не уродством, а даже известным украшением жизни. «Нет, уж ты лучше живи! Ты только уходи от меня. Хошь — там я тебе шалашик устрою и пшеница отсыплю... Ты тварь, и я тварь, какая разница...»,<sup>11</sup> — говорит Яков Пигунок «блазне» — шестипалому Долбуну, доверчивому, смешливому, но, как и Бурьга, не вынесшему в конце концов людской обиды. В таких же рассказах, как «Туатамур», «Халиль», «Уход Хама», личность приходит к полному одиночеству.

Философское решение Леонова состояло не только в стремлении дойти до разоблачительной для героя ситуации. Новеллист пытливо исследовал духовный мир личности, показывая в этих рассказах, что несмотря на самое непримиримое развенчание и осуждение, герой оказывался перед возможностью преодолеть свое трагическое разъединение с миром. Эта возможность была заложена в той способности к самопознанию, которой наделяет писатель своего героя. Идею самопознания новеллист кладет в основу сюжета. Поэтому так неторопливо, словно в речитативе у древнего мудреца, располагаются одна подле другой касыды Халиля. Каждая из них представляла герою возможность выбрать линию жизненного поведения. Ему советовали быть жестоким или расчетливым, советовали положить «сердце свое на ладонь и швырнуть его о камень, если оно укушено змеей мечты...»<sup>12</sup> Герой был свободен в выборе, — и он отвергал советы мудрецов. Воссоздавая путь самопознания Хама, Леонов в «Уходе Хама» погружал повествование в фантастическое, но отвечающее жизни природы летосчисление новых времен, с тем чтобы не нарушить мучительных дум героя, дать им пройти весь путь зрелости, которые, как и путь зрелости земли, должен был обладать неподкупным мужеством. Потому так терпеливо писа-

<sup>10</sup> См.: Старцева А. М. Ранняя проза, с. 158.

<sup>11</sup> Леонов Л. Случай с Яковом Пигунком. В кн.: Литературная мысль. Альманах. Кн. 2. Пг., 1923, с. 90.

<sup>12</sup> Леонов Л. Рассказы. М.—Л., 1926, с. 158.

тель слушал и полную отчаяния исповедь Туатамура, где гордые признания боролись с самоуничтожением героя. Писатель позволил Туатамуру, этому жестокому воину, и неистовому, но обреченному влюбленному передать все оттенки своих переживаний.

Леонов-художник остро ощущал в те годы проблему человеческой личности, проблему воссоздания «гигантской породы» тех людей, «которые первыми принесли себя в жертву социалистической родине».<sup>13</sup>

Новелла Леонова с ее «глубоким историзмом, соблюдением автором тончайшей этнографической, фольклорной, языковой достоверности, патриотическим накалом»<sup>14</sup> принимала самое непосредственное участие в разработке актуальных проблем своего времени, поскольку и в «Туатамуре» Леонов решал вопрос о характере, о способе самоутверждения личности, о ее поисках путей к человечности.

В «Туатамуре» Леонов попытался воссоздать индивидуальную судьбу как неотвратимое сцепление сил наследственности и сил личной воли человека. Уже в момент рождения Туатамура было предсказано ему и одиночество, и несчастье, и рок его кровавого существования: «Когда родился я, никто не сказал: „вот родился, который будет счастливым, у него голубое лицо“. Но все говорили: „вот родился улуг-дудурга“, так как в руке моей был зажат комок крови».<sup>15</sup> И словно в знак предчувствия своего трагического будущего Туатамур «плакал тогда так сильно».

Леонов раскрывает жизнь своего героя как непримиримое единоборство его кровавого рока и его человеческого желания уйти от этого рока, сломать безжалостные предначертания судьбы. И потому Туатамур стремится влиться в жизнь такую, которая не знает преступных деяний. Он готов отдаться любви, он тайно завидует чистой и доверчивой голубизне, разлитой в глазах его противника по сражению на Калке, — молодого «оруса», у которого «борода была как русый шелк». Однажды Туатамур попытается обозначить и меру своей натуры и силу трагичности своего существования: «У Туатамура бычье сердце, большое, как кузнечный мех. Он может вобрать в себя запах всех цветов невытопанного луга и стать вдруг жестким, как пара досок, положенных одна на другую».<sup>16</sup>

Но бессильный все же преодолеть свою милосердную жестокость по отношению к людям, заглушившую в нем все добрые побуждения, Туатамур получает у Леонова бескомпромиссное оружие, несущее тяжелейшую казнь его личности: герой начи-

<sup>13</sup> Леонов Л. Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. В кн.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934, с. 152.

<sup>14</sup> Чеботарева В. «Туатамур», 1973, с. 184.

<sup>15</sup> Леонов Л. Туатамур. М., 1924, с. 8.

<sup>16</sup> Там же, с. 45.

нает жить первом самопознания, который не знал инстинкта самоуспокоения.

«Туатамур» — это не только показания подсудимого, это беспощадное самообвинение героя, строящееся на столько же беспощадном его самоанализе. В результате читателю открывался не просто факт насилия, примененного героем к окружающей жизни (Туатамур проливает кровь людей), в рассказе открывался мир сложных страстей, который предстал у Леонова как мир страстей общечеловеческих. И характерно, что герой сам выносит себе окончательный приговор: «...Я не хочу видеть, как завтра взойдет луна. Слушать, как доят вечерних кобылиц, вдыхать ветер, идущий с цветов первого круга — не хочу...».<sup>17</sup>

Критика 20-х годов считала, что у «Леонова есть одно основное противоречие: в нем художник спорит с мыслителем».<sup>18</sup> Но особенность философской концепции Леонова-новеллиста состояла в том, что художник показал мир как великое, неиссякаемое таинство жизни, в котором писатель и черпал силы, способные соединить его философские и его художественные концепции. Было ли это чудо русской березки («Березка с языка божественного обозначает жизнь. Березка — это когда девушка смеется жениху. Каб на земле не росла березка — не стоило бы жить нам тогда...».

Веснами — когда бурно зеленеет апрель — ты отдели ножичком береста лоскуток, лизни там, — вот-то сладко!

Веснами — если ты не вор, и умеют твои глаза небо видеть — ты наземь в березовой роще брюхом упади... Услышишь тихое журчанье медового ручейка, — это деготь рекой в земле течет. Тогда уж ни звука не пропусти!),<sup>19</sup> или буйство красок Востока в «Халиле», или мрачное борение жизни в «Уходе Хама». И смысл происходящего сводится к тому, что леоновский герой встретился с этим таинством, личность пыталась постичь это таинство, но не уничтожить его. Поэтому мотив раскаяния о совершенной жестокости так или иначе и заявлен в каждом из героев Леонова. Несмотря на трагический исход встречи героя с миром, человеческой личности, человеческой судьбе в рассказах Леонова открывались немалые возможности духовного возмужания.

О своих ранних рассказах Л. Леонов сказал однажды: «Эти произведения научили меня видеть важные темы. Я начал размышлять относительно философских проблем русской истории. Были времена, когда все рушилось...».<sup>20</sup>

Новеллистика Леонова открыла читателю мир сложных человеческих борений в эпоху крушения старого мира, но она еще

<sup>17</sup> Там же, с. 73.

<sup>18</sup> Воронский А. Литературные силуэты. Л. Леонов. «Красная новь», 1924, № 3, с. 304.

<sup>19</sup> «Литературная мысль», кн. 2, с. 80—81.

<sup>20</sup> Каназирска М. Леонид Леонов за творческий процесс. — В кн.: Кръгозори. Литература и култура. Велико Търново, 1974, с. 41.

не отыскала тех эпических возможностей, которые вместили бы эти борения в единую человеческую жизнь.

К середине 20-х годов новеллистика сосредоточивала в себе основной круг тех проблем гуманизма, которые были рождены революцией. Основная магистраль социально-нравственных исканий своей стремительной перспективой и увлекала художников самых разных творческих направлений, и одновременно была испытанием их творческой жизнеспособности.

Характерно, что даже творчеству Велимира Хлебникова, так демонстративно заявлявшему о своей непричастности к общему литературному движению, предстояло пережить и это испытание, и это увлечение социально-нравственными исканиями современности. Несмотря на всю оригинальность творческих устремлений, Хлебников именно в прозе обнаруживал неожиданную близость к традиционному, реалистическому мышлению, и той земной плоти дня, которая неотступно манила новеллистику того времени. Проза Хлебникова порой обнаруживала даже ноты, созвучные музыке лебновских рассказов: «Когда судьбы выходят из береговых размеров, как часто заключительный знак ставят силы природы».<sup>21</sup>

Эта созвучность вспыхивала и там, когда Хлебников обращался к миру нравственности, созданному в древности, на заре человеческого общежития, и тогда, когда писатель пытался выяснить предназначение человека на земле. Но эти исполненные сдержанной силы, как правило, элегические мелодии возникали, казалось, вопреки устремлениям художника.

Поставивший перед собой задачу отыскать точное движение исторических закономерностей, Хлебников уверенно формулировал «чистые законы времени»: «нужно помнить, что вообще степени трех (3) соединяют обратные события, победу и разгром, начало и конец. Три есть как бы колесо смерти исходного события»;<sup>22</sup> «Плотник, работавший над вселенной, держал в руке действительные возведения в степень! Наше понимание времени, наши судьбы это ощущения чисел, в счете дней служащих показателями степени».<sup>23</sup> Хлебников «сверстывал человечество» в строгую летописную книгу, то подчиняя события истории «закону делимости на 365 лет»,<sup>24</sup> то опираясь на существующий будто бы в истории «перелом во времени через 3—5 дней».<sup>25</sup> Писателем составлялись строгие хронологические таблицы, где словно в периодической системе были уготованы математически точные гнезда всем важнейшим событиям гражданской войны от Брест-

<sup>21</sup> Собр. произв. Вел. Хлебникова. Т. 5. Л., 1933, с. 146.

<sup>22</sup> Хлебников В. Отрывок из Досок судьбы. М., 1922, с. 3.

<sup>23</sup> Хлебников В. О степенях. (Небо уравнений). В кн.: Хлебников В. Отрывок из Досок судьбы, с. 33.

<sup>24</sup> Там же, с. 21.

<sup>25</sup> Там же, с. 23.



ского мира и 4-го съезда Советов до «падения Юзовки» и «взятия 156 орудий».<sup>26</sup>

Но если внешняя логика истории, казалось, и подчинялась иллюзиям математического мышления, то обращение писателя к художественной прозе безжалостно отбрасывало все эти построения, обнаруживая их беспомощность перед человеческим существованием. Новеллистика Хлебникова строилась так, будто и не существовало ни строгих извлечений из корня, ни магических чисел и их степеней. Проза вела Хлебникова к живой личности, к ее мятежной и драматической судьбе. Именно поиск социально-нравственных величин, от которого не мог уклониться и этот бунтарский реформатор поэтического языка, и оформлял особенность его новеллистического письма, возвращая художника к традиционному реалистическому мышлению. Одновременно с разработкой Хлебниковым новеллистического сюжета происходило и освобождение его прозы от того экспериментаторского словотворчества, которым было напоено стихотворчество писателя. Даже в тех редких случаях, когда Хлебников пытался и прозу подчинить звуковой стихии, погрузить ее в «какие-то таинственные силы знания, которые струятся между словами и вокруг них, как частный случай силы тяготения»,<sup>27</sup> — даже в этих случаях хлебниковский звукоряд не выдерживал той смысловой нагрузки, которую несла искусству действительность революционной поры. В результате такие повествования кануна революции, как «Морных годин ожерелье одела судьба...» или «Белокурая, тихорукая, мглянорукая даль; белунья речь зеленючих дремоуст...»,<sup>28</sup> в конце концов не могли преодолеть тяготения к реалистической живописи, к социально-конкретной, заземленной ассоциативности.

Таким образом, и в творчестве Хлебникова жанр рассказа также сумел исполнить роль — «очистительную» для развития реалистической традиции. В результате этой работы новеллистика Хлебникова оказалась более тесно сплетена с событиями дня, чем его зачарованная словотворчеством поэзия. Проза Хлебникова шла порой на острое решительное сближение с социальной жизнью общества, демонстрируя и эстетические, и сугубо политические привязанности автора.

И если цикл рассказов «Кол из будущего» (1914—1927) свидетельствовал о поисках Хлебникова в области утопического жанра, с одной стороны, и фактографически-описательного (в стиле лэфовских построений) — с другой, то такие рассказы, как «Октябрь на Неве» (1917—1918), «Есир» (1924) раскрывали решительное вторжение новеллистики в пореволюционную действительность.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Хлебников В. Статьи, декларации и заметки. В кн.: Хлебников В. Незданные произведения. М., 1940, с. 328—329.

<sup>28</sup> Там же, с. 282, 283.

«Октябрь на Неве» — документальное, автобиографическое повествование, пронизанное тревожным, а порой и злым раздумьем о судьбах русской истории. Здесь прослеживалась человеческая жизнь в ее родстве с природой, с народной традицией, в ее связи с исторической родословной. Повествование строилось на контрастных звучаниях революции, которые не допускали даже и прикосновения равнодушных математических выкладок. Рассказ «Октябрь на Неве» пронизан сложными писательскими эмоциями. Мысль о необузданной жестокости стихийных сил революции страшила художника, она перекраивала его представления о мире и о людях в этом мире: «Белокурые волосы, которые я когда-то знал вьющимися, сейчас по-казацкому были гладко обстрижены под горшок. Голубые глаза смотрели нагло и весело. Губы его узкого, высокого лица твердо и весело усмехались, в крупных зубах было что-то волчье или собачье, лицо, как и раньше, было очень бледным, почти как полотно».<sup>29</sup>

Но если «Октябрь на Неве» был главным образом констатацией противоречивых впечатлений художника о действительности, то в одном из наиболее глубоких рассказов, в «Есире» Хлебников попытается произвести сугубо реалистический анализ исторической судьбы человечества.

Используя широко распространенный в русской литературе сюжет путешествия, «хождения за три моря», Хлебников посылает своего героя — Истома — познать жизнь городов, «охваченных тогда славой Разина», жизнь «вольных сынов Дона», и не принять того Китая, где «бедняк за полтинник, врученный его семье, соглашается идти на казнь вместо другого, и кладет на доску свою морщинистую шею и покрытую седой косой голову»;<sup>30</sup> познать страшное рабское существование в руках создателей Золотой Орды и отдаться индийской вере, которая предстала перед Истомай «исканием истины... исканием и отчаянием, когда из души индуса вырвался стон: все — Майя!».<sup>31</sup> Но приобщение ко всем этим мирам — созданиям человеческого духа не искушало героя расставания с родиной. Замыкая новеллистический сюжет, Хлебников возвращал Истома на родину: «Он вернулся вместе с одним караваном, посетил свой остров, но ничего не нашел, кроме сломанного весла, которым когда-то правил. Грустно стояв над знакомыми волнами, Истома двинулся дальше. Куда? — он сам не знал».<sup>32</sup>

Отсутствие сколько-нибудь четкой социальной перспективы было связано с настроениями пессимизма от непознанности человеческого существования.

<sup>29</sup> Хлебников В. Октябрь на Неве. В кн.: Собр. произв. Вел. Хлебникова. Т. 4. Л., 1930, с. 124.

<sup>30</sup> Хлебников В. Есир. «Русский современник», 1924, № 4, с. 79.

<sup>31</sup> Там же, с. 89.

<sup>32</sup> Там же, с. 90.

Но уже было важно то, что Хлебников сумел в «Есире» в рамках одного новеллистического повествования вместить мир сложных исканий человечества, картины-драматической судьбы этого человечества, и тем самым воплотить в художественной ткани повествования как важнейшую идею своего времени мысль о необходимости познания истории, приобщения ее опыта к сегодняшнему. В этом состоял немалый итог исканий Хлебникова-новелиста.

Расширение эпических возможностей жанра составляло одну из важнейших задач новеллистики тех лет. Расширение этой проблемы зависело от того, насколько точно удавалось рассказу сфокусировать социально-нравственные искания современности, и от того, в какой протяженности этому жанру удавалось вычерчивать главнейшие линии исторической перспективы.

Одно из важнейших завоеваний жанра рассказа первой половины 20-х годов состояло в его неумолимом стремлении постигнуть те социальные и художественные законы, которые бы позволяли в новеллистическом повествовании вполне выверенным инструментарием детерминировать характер современника. Новелистика О. Форш, в своих главных истоках породнившаяся со стихией исторического мышления, была с особым пристрастием сосредоточена на решении этих вопросов. Эта новелистика никак не вязалась с пролеткультовскими тенденциями к развитию общемассового, агитационного повествования.

В отличие от многих книг, на ощупь обрабатывавших сырой материал действительности, рассказы О. Форш «Индрыгин сказ» (1922), «Обыватели» (1923), «Летошний снег» (1925) содержали яркую и глубокую концепционность.

В «Индрыгином сказе», где были помещены рассказы «Безглазиха» и «Шелушея», казалось, писательница демонстративно уходила от темы революции. В них жил мир губительной обывательщины, которая в фантазмагорической изломанности человеческого сознания уродовала жизнь. И хотя в них слышалась ремизовская стилистическая интонация, отчетливой была переключка прежде всего с гоголевской традицией: та же страшная судьба гоголевского маленького человека. Но уже и в этих произведениях Форш давала иное, чем у Гоголя, решение темы. Родственные во многом и гоголевским чиновникам и старосветским помещикам, герои Форш — из запущенного захолустья — были лишены какой бы то ни было поэтизации, их создавало неумолимое сатирическое перо, они несли тяжелое и неискупимое наказание: в унижительном, маразматическом распаде уходят из жизни отец и сын из рассказа «Шелушея», трагически, от тупого равнодушия погибают дети в «Безглазихе» и кончают умпомешательством породившие их.

Но смысл этих рассказов Форш состоял не только в том, чтобы раскрыть страшную губительность обывательщины, но — и это, видимо, самое главное — в том, чтобы предостеречь совре-

менника в живучести такой «измельчавшей» обломовской обывательщины. Поэтому в «Индрыгином сказе» погибают люди, но таинственно остаются существовать истребляющие человеческую жизнь чудовища — Безглазиха и Шелушея.

И Форш продолжала исследовать судьбу этих страшных сил. Символично, что ее новый сборник получил название «Обыватели».

В нем были уже четко обозначены и исторические приметы времени, и конкретные человеческие характеры. События захватывали в основном время кануна революции. Писательница изначала тот человеческий материал, который влился в поток революционных событий и от которого до некоторой степени зависела судьба этих событий. Отсутствие в рассказах сборника открыто заявленной темы революции не означало, что Форш уходила от этой темы. Наоборот, писательница прокладывала все более прямые пути к ней.

В «Обывателях» внимание Форш было приковано к противоречивым чертам народного характера. Многое здесь окрашено теплым, изящным юмором, но Форш подходила в этой книге к ситуациям остро драматическим.

Наиболее сложным идейно-эстетическим содержанием обладал рассказ «Климов кулак». Он посвящен народнической интеллигенции, судьбе ее взаимоотношений с народом.

Подзаголовок сборника на шмуцтитуле — «Пролог» — отражал содержание исторического материала рассказов: воссоздавались годы пролога к революции. В то же время сборник свидетельствовал и о прологе исследования писательницей темы революции.

В статье «Под знаком Леонардо» (1919), сопоставляя Рафаэля и Леонардо да Винчи по типу художественного мышления, Форш восславила в Леонардо да Винчи мыслителя и мастера (в отличие от рафаэлевой «детской радости только художника»), который видел мир в неиссякаемом процессе распада и вечного созидания, так как являлся «сотрудником Великого Движения» жизни. И хотя в рассказах писательницы нет того мощного романтического накала, который был свойствен статье, сама мысль о мастере и мыслителе, силою которого и создается жизнь, легла в основу ее новеллистики. Этой мучительной и одновременно великой доле художника был посвящен и один из ранних рассказов О. Форш — «Рыцарь из Нюрнберга» (1908).

Героями рассказов были то художники («Товарищ Пфюль»), то подвижнически работающие мастера — медик из «Хируроида», то не менее подвижническая, занятая лепкой человеческого материала народническая интеллигенция («Климов кулак»), то мудрые, как сама природа, садовники («Лысогорье»).

Позиция Форш не имела ничего общего с каверинскими рационалистическими попытками адаптировать гофмановскую, во многом мистическую идею мастера применительно к русской ре-

волюции. Форш видела мир в его непрекращающемся движении, в постоянных муках обновления. Поэтому в ее рассказах развивалась острая драматическая ситуация, не знавшая статических решений. Финалы рассказов Форш свидетельствовали, как правило, не о развязках коллизий, а, наоборот, о новом и чаще всего полном риске их обострения.

Понимание жизни как сложного процесса взаимодействия противоречий позволяло писательнице особенно тонко раскрывать диалектику характеров. В этом отношении лишь немногие новеллисты той поры могли быть поставлены рядом с нею. В воссоздании личности для Форш существовал тот же «код» — мастер и мыслитель — по которому и определялось взаимоотношение героя и среды.

Эта тема была лейтмотивом и в освещении проблемы революции в рассказах Форш; ею был рожден сборник «Летошний снег».

Эта книга и по человеческому материалу, и по позиции писательницы была родственна предыдущим ее книгам. То же острое чутье, бесстрашный взгляд на явления, уродующие новую жизнь. Об этом свидетельствуют и такие рассказы, как «Итимус», «Живцы», «Лысогорье» и др. Форш исследовала противоречивость характера человека, способного то на высокие, непостижимые взлеты, то испытывавшего душевное удовлетворение в трясине обломовщины. Недаром, по определению немецкого колониста в рассказе «Лысогорье», вечный студент Тепельников — «это почти родимый образ Обломова». Один из героев формулирует и примечательную формулу этой особенности данного характера: «Превозмог — и в запас! Полеживай, подумывай». В «Лысогорье» завоевания революции поставлены в сложную зависимость от проявления этой черты характера: когда высокие порывы героев этого рассказа сменились безвольным полеживанием, в упадок пришло налаженное хозяйство, а сами они опустили до животного существования.

Но центральным в сборнике по сложности и глубине раскрытия человеческих характеров был рассказ «Товарищ Пфуль».

В нем Форш как художник шла на резкое обострение социальных, психологических противоречий в поведении современника.

В рассказе «Товарищ Пфуль» Форш обратилась к тому же историческому и социально-правственному материалу, освоением которого был занят С. Семенов — изучение «алгебры» массовых коллективных чувств в революции и эмоций отдельной личности. Герои мучаются над загадкой «коллективного М» и «коллективного Ж», пытаясь соотнести с этими понятиями свою личную жизнь. В отчаянии одиночества героиня (художница, затем возглавившая крестьянский анархический отряд) приходит к мысли о необходимости подчинить личное коллективному, и для этого: «§ 1. Разложить чувства волей. § 2. Бесстрашным по-

знанием лишить пол заманчивой тайны. § 3. Преодолеть природу».<sup>33</sup>

Но если герои Семенова, несмотря на всю свою решимость, все же не могли преодолеть трагического противоречия между личным и коллективным началами, то герои Форш вступали в более сложные и неразрывные взаимоотношения с окружающим миром. В «Товарище Пфуле» происходит столкновение «нового, строгого человека» (Пфуль), одержимого немедленным установлением революционного порядка и потому брезгливого ко всякой «психологии», со стихией этой психологии (Меловой). Художник Меловой, волею революции ставший командиром военного отряда, является тем мастером, который был призван творить красоту. Отношение этого человека к жизни улобляется в рассказе неустанному поиску художника, — оно-то и было чуждо «монологичному» (37) Пфулю. Сложная гамма творческих эмоций Мелового становится своего рода индикатором эмоций социальных. Поэтому Меловой пытается уберечь от смертного приговора Пфуля атамана банды Мартоса «не от личного чувства, а как художник» (32), поскольку угадал в нем талантливую натуру (ведь недаром могучее, шаляпинское пение этого человека заставляло плакать зачерстневших в боях его сподвижников). Художественное чутье прокладывало путь социальной прозорливости. Встав на защиту талантливого человека, герой защищал тот ценный человеческий, социальный материал, который был необходим строительству новой жизни. Но сюжет в рассказе завершается трагической развязкой: Меловой оказывается не в силах противостоять жестоким решениям Пфуля, от руки которого все же погибают те, за кого боролся художник.

В набросках к роману «Оглашенные» Форш посвятит этим мучительным раздумьям не одну страницу. Приняв все чудовищные условия брака «по Дарвину», наивно отвергнув традиционную любовь «как духовную лень» и погубив жизнь интимного чувства в догмате коллективизма («Всю нежность, все бескорыстие, которые прежде женщина отдавала одному мужчине, теперь должна она отдать всему миру — вот идея»<sup>34</sup>), герои придут в этом романе к тяжелому и горькому одиночеству. В рассказе «Товарищ Пфуль» они преодолевают это одиночество и познают истинную цену любви, только пройдя фронт революционных сражений.

Но если взаимоотношения Мелового и его жены обретают в конце повествования открытую ясность (хотя их встреча по вине Пфуля так и не состоялась), то взаимоотношения Мелового и Пфуля не получают в рассказе жизнеутверждающей развязки. Судьба этих людей сложилась так, что несмотря на их попытки

<sup>33</sup> Форш О. Летошний снег. М.—Л., 1925, с. 21. Далее ссылки даны в тексте.

<sup>34</sup> Рукописный отдел Пушкинского дома. Ф. № 362.

найти пути друг к другу (и Форш рисует эти попытки с большим человеческим доверием), им трудно пойти на компромиссное существование. Писательница дает емкие социальные характеристики и Пфулю, и Меловому.

Пфуль относится к той галерее человеческих характеров, которые ярко запечатлела литература 20-х годов, достаточно вспомнить хотя бы леоновского Чикилева. Форш пишет, что аптекарь по призванию, Пфуль «высмотрел в революции то, что ему подошло по профессии. Он вошел в нее с весом и мерой, он любил лозунги, он стал убирать беспорядок» — и, как видно из рассказа, не гнушаясь никакими средствами, не брезгуя и предательством. Он шел в революцию, «выхоливив свою личную жизнь вплоть до отказа от древней, первобытной тяги к своему углу» (31—32).

Не бесспорной была и биография Мелового — как свидетельствуют страницы «Оглашенных», он в своем злом желании не пропустить жизненные блага способен был и на жестокое бессердечие, и на граничащий с предательством компромисс (отголоски этих поступков сохранились в рассказе). Как личности, сформированной боями 1905 года, Меловому трудно было понять многое из событий мирного строительства; он нередко мучился внутренней отчужденностью от современности («...Он сбился и не понимал новых. Как будто взрывали одни, а строить пришли другие. У прежних была у каждого яркая биография, лицо. И все знали, как главные из них решили, как подняли на плечи, как пронесли кусок истории... Новых Меловой не различал» — 31). И символично, что в судьбе этого героя «мелькал предостерегающий Гоголев страшный портрет».

В «Товарище Пфуле» Форш продемонстрировала емкий историзм.

В связи с этим представляется огрубленной, нарушающей эстетику творчества Форш оценка этого рассказа, вынесенная в наши дни. Имея в виду лишь тематическое, номинативное обозначение конфликтных сил в «Товарище Пфуле», один из историков советского романа считает, что «Ольга Форш в начале 20-х годов не понимала основных закономерностей революционного пути нашего народа, еще искаженно представляла себе образ подлинного революционера-большевика...», о чем будто бы и «свидетельствует рассказ „Товарищ Пфуль“... Не такими были комиссары, воспитатели и вдохновители бойцов. Клычков — вот типичная фигура коммуниста, но не Пфуль, которого Форш считала „новым человеком“. Таких „революционеров“ Форш, естественно, не любила».<sup>35</sup>

Форш можно было бы упрекать в слепой или злоумышленной незрелости, если бы писательница таила свое истинное отноше-

<sup>35</sup> Андреев Ю. А. Русский советский исторический роман. 20—30-е годы. М.—Л., 1962, с. 13.

ние к революции. Но в «Товарище Пфуле» есть строки, словно песня, пропетая о революции: «взорвался вулкан и полетело к чертям все, что лепилось без глубокого корня», и «стало ясно на миг: не в учебниках врут о вращении земли, а слышишь сам, как мчишься с ней, как сам обожжен вихрем полета» (47).

В-том-то и состояла особенность позиции Форш как художника, что не в рассортировке героев на «положительных» и «отрицательных» состоял смысл ее исследовательского пафоса.

Финал рассказа «Товарищ Пфуль» не только не сворачивал, но решительным образом расширял историческую перспективу в повествовании. Это расширение происходило за счет того, что Форш удалось объяснить характеры своих героев, раскрыть каждую судьбу как закономерное, вполне оправданное историей событие. Каждый герой поэтому составлял у Форш необходимое звено исторической жизни. В подобной концепции и лежали истоки важнейшей эпической тенденции, которые раздвигали структурные возможности жанров, увлекая его в сферу более углубленного исторического и психологического мотивирования характеров.

Поэтому, несмотря на убийство героини и арест Пфулем Мелового, слово и не произошло смены коллизий. Поскольку и догматический прямолинейный Пфуль, оказавшийся в тисках примитивных представлений о революции, и тонкий психолог, но наделенный слабой волей Меловой, и героиня в своем стремлении дойти до истины непосредственных человеческих взаимоотношений, — все они, как показывала Форш, были сформированы исторической жизнью. Предстоял сложный процесс приобщения их к революции. Сама мысль об этом приобщении и вычерчивала эпическую перспективу в рассказе.

В своих рассказах Форш и исследовала все то, что «лепилось к революции без глубокого корня», она изучала судьбу этих явлений.

И характерно, что сборник, где был помещен «Товарищ Пфуль», был назван «Летошним снегом» — т. е. прошлогодним, уже отошедшим от сегодняшнего дня событием, пережитым природой, пережитым и революцией.

Примечательно, что в сборнике «Московские рассказы» (1926), также посвященном явлениям уродливым, обывательским в новой жизни, в рассказах был резко ослаблен сюжет; чаще всего это были бытовые зарисовки, а уродливая обывательщина, как свидетельствует общий настрой этой книги, уже не могла поколебать главного, мощного течения новой жизни. Это и понятно — «Московские рассказы» создавались уже после того, как О. Форш были написаны романы «Одеты камнем», «Современники».



Проблема приобщения к новой жизни того сложного человеческого материала, с которым встретилась революция в момент своего свершения, составляла важнейшую тему и предмет исследования новеллистики первой половины 20-х годов.

Оригинальный социальный аспект в освещении этой темы был заявлен Л. Сейфуллиной в одном из первых ее рассказов — в «Правонарушителях» (1922).

Несмотря на то что проза Сейфуллиной наиболее интересно раскрылась в жанре повести, рассказы этой писательницы не менее точно очерчивали круг и эстетических и социально-правственных представлений художника о действительности.

«Правонарушители» выделялись на фоне новеллистики первой половины 20-х годов неожиданно мягкой живописью, отточенным сюжетным движением и самой интонацией раздумчивой доброты, которой, как могло казаться, не было отпущено места в бурном натиске социальных конфликтов.

Доверие к человеческой личности шло в рассказах Сейфуллиной не столько от постижения противоречий этой личности, сколько от признания незамутненности ее нравственных основ. Поэтому в «Правонарушителях» перипетии беспризорного существования героя составляют не столько способ раскрытия характера Гришки Пескова, сколько своего рода сюжетный орнамент, который чаще всего соткан из мотивов мягкой иронии; они нигде не колеблют, не ставят под угрозу чистоту побуждений героя. О такой интерпретации сюжета свидетельствуют уже портретные характеристики в «Правонарушителях»: «Весело поблескивали на желтом детском лице большие серые глаза. Точно блики солнечные все скрашивали. И заморенное помятое личико, и взъерошенную, цвета грязной соломы, вшивую голову».<sup>36</sup>

Новеллистическая конструкция в этом рассказе Сейфуллиной создавалась главным образом тем планом повествования, который демонстрировал союзнические побуждения, факты содружества действительности, хотя она и была вздыблена революцией, с идеальным нравственным состоянием личности. Развитию такого ракурса сюжета способствовало и то обстоятельство, что Сейфуллина воссоздавала детское — и потому уже незапятнанное — сознание. По мере того как события в «Правонарушителях» открывали перед взором подростка радость жизни, повествование обнаруживало все большие возможности среды быть созвучной чистоте детских устремлений. Основная нагрузка в этой созидательной работе падала на образ руководителя детской колонии Мартынова, который и является в рассказе основным источником и защитником доверительных взаимоотношений лич-

<sup>36</sup> Сейфуллина Л. Правонарушители. Новониколаевск, 1922, с. 3.

ности и окружающего ее мира. Поэтому нависшая над детьми угроза расстаться с Мартыновым воспринимается как «страшная человеческая скорбь». Волевым усилием личности писательница устраняет возникший конфликт:

«Гришка в руку Мартынову вцепился...

— Не отдавай нас опять в правонарушители.

Глянул Мартынов ему прямо в глаза, не увидел, а почувал в них страшную человеческую скорбь. Дернулся, морду скроил, руки потер и сказал:

— Не отдам».<sup>37</sup>

И намеченная в рассказе гармония вновь обретала поступательное движение.

Но, видимо, в рассказе все же давала о себе знать известная незащищенность личности перед социальными противоречиями времени. Поэтому несколько позднее Сейфуллина с особой отчетливостью ощущала неопределенность, сюжетную неразработанность финала «Правонарушителей».<sup>38</sup>

И тем не менее сейфуллинский способ видения жизни поразили современника чистотой художественных и социально-нравственных устремлений. Эта сторона мировосприятия писательницы определяла и особую ее привязанность к миру пушкинского творчества.<sup>39</sup>

Несмотря на то что «Преступление» (1924) было обращено, казалось, к оборотной, темной стороне жизни, но и этот рассказ не нарушал ни композиционной, ни сюжетной структуры «Правонарушителей».

Погружая происходящее в полосу тех событий, когда «только и было разговоров, что про половой вопрос»,<sup>40</sup> Сейфуллина стремилась раскрыть личность своего героя так, чтобы его доверчивая привязанность к людям не могла быть оборвана вторжением предательства даже в область сугубо интимных чувств.

Герой «Преступления» не может вырваться из угара разнуданной теории «свободной любви»; дома он свидетель скандалов из-за грязной измены отца, в комсомольской ячейке — невольный соучастник не менее унижительных рассуждений о новом «критерии половых отношений». Все это толкает героя к нелепой интимной привязанности, в конце концов героя начинают подозревать в нечистоплотности и исключают из коллектива.

Но вся эта фабульная канва событий, предназначенная, казалось бы, для того, чтобы выбить почву из-под ног героя, не колеблет его радостного отношения к жизни. Финал рассказа и демонстрировал эту наивную простодушность героя, отправ-

<sup>37</sup> Там же, с. 59.

<sup>38</sup> См. об этом: Сейфуллина Л. Критика моей практики. (Мой творческий опыт рабочему автору). М., 1934, с. 16.

<sup>39</sup> Там же, с. 61.

<sup>40</sup> Сейфуллина Л. Преступление. Рассказ. М., 1924, с. 3.

ляющегося для «общественного исправления» в армию: «Костя, возбужденный, радостный, с товарищами прощался. Васька Силантьев и тут беззлбно кольнул: „Гляди, там не женись. А то обростешь семейством!“. Костя не рассердился. Засмеялся. Теперь и насмешники не страшны. Не замурован в этом городишке. А там, после поговорим, кого скорей оженит или свихнет баба».<sup>41</sup>

Рассказы Сейфуллиной оберегали в новеллистике 20-х годов нерв открытого, доверчивого отношения современника к окружающему миру, именно здесь пролегал и перспективы движения Сейфуллиной как художника.

При освоении революционной действительности у писателей рождалась живая потребность в углубленной концепционности. Но ограниченные эпические возможности малой прозы серьезно затрудняли реализацию этой потребности. Видимо, симптомом расширения эпических возможностей жанра, попыткой осуществить назревшую необходимость в этом расширении была отчетливо обнаружившаяся к середине 20-х годов тенденция к новеллистической циклизации. Она ощущалась уже и в «Экзотических рассказах», еще более углубленным это стремление раскроется у Вс. Иванова в «Тайном тайных». В русле этих исканий создавались и «Донские рассказы» М. Шолохова, и «Люди конные» Д. Крутикова, и «Тринадцать трубок» И. Эренбурга. Но все эти попытки имели различные историко-литературные результаты.

У Эренбурга уже в самом замысле, обнаруженном автором в предисловии к книге, сказывались противоречивые устремления новеллиста. С одной стороны, намерение воссоздать «жизнь человека, летопись его разноликих страстей, ибо в дереве, в глине или в камне таится след человеческого дыхания»;<sup>42</sup> но с другой — ориентированность писателя всего лишь на общежитейские человеческие настроения: предаться «раздумиям о том, как высока и трудна любовь, как быстро проходят годы, как развевается дым надежд и холодеет пепел воспоминаний».<sup>43</sup> В конце концов широкий и разноликий материал — в книге была рассказана 31 человеческая история — распался. «В „Тринадцати трубках“ Эренбург не доказал даже „реальности“ трубки, или, вернее, нужности жанра связанных новелл. Не „идея“ трубки и не трубка как сюжетный мотив ведет и организует повествование...». Эренбург «оригинален снаружи и безнадежно банален изнутри — это сказывается в выборе сюжетов, в трактовке их, в созданных им героях и ситуациях. Картонажные мастера имеют право на существование, но картонные фигурки ничего не перевертывают — они сами перевертываются, и тогда видно, что на другой стороне

<sup>41</sup> Там же, с. 40.

<sup>42</sup> Эренбург И. Тринадцать трубок. Л.—М., 1924, с. 9.

<sup>43</sup> Там же, с. 10.

их ничего нет».<sup>44</sup> Некоторое единство книге сообщали лишь звучащие, как рефрен, заземленные, а порою и попросту низменные рассуждения о любовных страстях.

В отличие от Эренбурга работа Бабеля над «Конармией» создавала более острый историко-литературный сюжет.

Уже сама творческая история этой книги свидетельствует о той тщательности, целеустремленности, с какой выверялась художником строгая соразмерность в композиции книги, глубоко продуманная соотношенность в развитии ее идеи.

Появление рассказов Бабеля не могло пройти незамеченным. Имя писателя пестрело в оглавлениях многих журналов. За полтора-два года (1923—1925) была опубликована подавляющая часть новелл,<sup>45</sup> составивших впоследствии и «Конармию», и «Одесские рассказы».

Неожиданные по материалу, по резким краскам, впечатляющие своей новеллистической структурой, рассказы Бабеля обратили на себя внимание читателя 20-х годов. События боевой жизни конармейцев перемежались с фактами из биографии Бени Крика; солнечная Одесса озаряла собою и мрачный пейзаж польского фронта, где действовали у Бабеля красные конники. И хотя рассказы в «Красной нови» печатались под рубрикой «Из книги „Конармия“», все же бурный натиск бабелевских красок не позволял читателю сосредоточиться, воспринять появившиеся произведения в их взаимосвязи, мешал составить более или менее законченное представление о системе художественных идей и взглядов писателя. Броская яркость бабелевских рассказов была расценена как новое слово, как вызов заземленному бытописательству. В. Шкловский, томившийся тогда «серой, как чижик», русской литературой и с наивной презрительностью считавший, что этой литературе нужны всего лишь «малиновые галифе и ботинки из кожи цвета небесной лазури»,<sup>46</sup> указывал, что именно Бабель выведет современную литературу из тупика. А. Воронский, в 1924 г. сделавший один из наиболее обстоятельных анализов бабелевского творчества, писал: «Бабель — очень большая надежда русской современной советской литературы и уже большое достижение».<sup>47</sup>

Но в том же 1924 г. эта надежда была поставлена под сомнение. С. М. Буденный категорически выступил против идеологического и исторического содержания «Конармии».<sup>48</sup> Выступление

<sup>44</sup> Рашковская А. Илья Эренбург. «Тринадцать трубок». — М., 1924, 227 стр. [Рец.] «Русский современник», 1924, № 3, с. 256.

<sup>45</sup> См.: Лившиц Л. Материалы к творческой биографии И. Бабеля. «Вопросы литературы», 1964, № 4, с. 119—120.

<sup>46</sup> Шкловский В. И. Бабель. (Критический романс). «Леп», 1924, № 2, с. 156.

<sup>47</sup> Воронский А. Бабель. «Красная новь», 1924, № 5, с. 295.

<sup>48</sup> Буденный С. Бабизм Бабеля из «Красной нови». «Октябрь», 1924, № 3, с. 196—197.

командарма 1-й Конной создало вокруг «Конармии» обстановку взаимоисключающих оценок. С этих пор критикой и даже юридической наукой<sup>49</sup> предпринимались неоднократные попытки вывести главную книгу Бабеля из кольца непримиримых суждений, преодолеть эту неумолимую противоречивость. Наиболее решительная из этих попыток была осуществлена уже в 1924 г. В Доме печати в конце этого года состоялся диспут — «Собеседование о героях „Конной Армии“ Бабеля, под председательством В. П. Полонского, при участии Буденного». В этом разговоре приняли участие Д. Фурманов, А. Воронский, Г. Лелевич, В. Шкловский, А. Лежнев, Л. Сейфуллина, Ю. Либединский, М. Левидов, А. Тарасов-Родионов. Из заметок Д. Фурманова,<sup>50</sup> сделанных по ходу этого собрания, можно судить о том, что это была напряженная дискуссия, но в которой, по-видимому, не смогла возобладать ни одна из высказанных точек зрения.

Непримиримость оценок «Конармии» не преодолена и в наши дни. Имя Бабеля до сих пор то ставится в один ряд с корифеями русской литературы — Толстым, Чеховым, Горьким, то отодвигается на гораздо более отдаленные от высоких рубежей историко-литературные позиции.

И хотя литературоведение наших дней предприняло научное освещение творчества И. Бабеля (появление источниковедческих работ,<sup>51</sup> а также обстоятельных исследований И. Смирин и Л. Поляк<sup>52</sup>), все же место и роль Бабеля в развитии, в движении рассказа пореволюционного периода в значительной мере остается проблематичным.

В основе этой проблематичности непроясненность социального содержания «Конармии», непроясненность бабелевской концепции гуманизма. А между тем «Конармия» имеет прямое отношение к тем поискам в области нравственности, в сфере социального анализа общества, которые вела русская новеллистика первой половины 20-х годов.

В литературе о Бабеле предпринимались неоднократные попытки наделить «Конармию» внутренней гармонией, не сбиваю-

<sup>49</sup> См., например: Ильинский И. Правовые мотивы в творчестве Бабеля. «Красная новь», 1927, № 7, с. 231—240.

<sup>50</sup> «Литературное наследство». Т. 74. М., 1965, с. 504—505.

<sup>51</sup> См.: 1) Лившиц Л. Материалы к творческой биографии И. Бабеля; 2) Архивные публикации в т. 74 «Литературного наследства».

<sup>52</sup> См.: Смирин И. 1) «Конармия» И. Э. Бабеля. «Учен. зап. Чимкентского пед. инст.», 1959, вып. 2; 2) «Одесские рассказы» И. Э. Бабеля. В кн.: Тр. каф. русской и зарубежной лит. Казахского университета, 1961, вып. 3; 3) Зарубежная критика о советском писателе. В кн.: Филол. сб. Вып. 1. Алма-Ата, 1963; 4) На пути к «Конармии». (Литературные искания Бабеля). «Литературное наследство». Т. 74; 5) И. Бабель в работе над книгой о коллективизации. В кн.: Филол. сб. Вып. 6—7. Алма-Ата, 1967, и др.; Поляк Л. М. Бабель-новелист. «Известия АН СССР», сер. лит. и яз., 1966, т. 25, вып. 4.

щейся, полной созвучностью с теми поисками социального, нравственного идеала, которыми была охвачена Россия тех лет. Но подобные попытки всегда страдали недостаточной аргументированностью, спорностью.

Взаимоотношения Бабеля-художника с окружающей действительностью хотя были и сложны, но обладали достаточной устойчивостью. Этой устойчивостью была пронизана вся система поэтических средств «Конармии». Она жила прежде всего в той продуманной, строго выдержанной композиции, которая легла в основу эпичности книги.

Импульсы этой эпичности подавались в «Конармии» из разных источников.

Энергичные, они содержались уже в последовательном развитии воссоздаваемых характеров. В таких новеллах, как «Сашка-Христос», «Жизнеописание Павличенки Матвея Родионича», «История одной лошади», «Продолжение истории одной лошади», «Прищеп», Бабель вычерчивает самостоятельные судьбы людей, давая их истоки, движение и финалы.

Эпическое начало содержалось и в том, что рассказы в «Конармии» выстраивались художником в строгой событийной взаимозависимости. В основе ее лежала история знакомства, история вхождения героя-рассказчика в один из эскадронов 1-й Конной. Поскольку взаимоотношения героя с конармейцами складывались драматически, то писатель стремился со всей тщательностью и вниманием воссоздать обстоятельства, определившие этот драматизм. Поэтому «Конармия», несмотря на собранные в ней, казалось бы, разного содержания новеллы, представляет собою прочно сцементированное целое и с точки зрения фабулы, и с точки зрения развития сюжета, так как вся событийная сторона этой книги нацелена на раскрытие глубоко пролегающей и нигде не сдающей своих позиций нравственной идеи.

Поэтому, видимо, для Бабеля представляла большую ответственность композиция «Конармии». Располагая рассказы, писатель не придерживался последовательности их написания, он стремился к последовательности в раскрытии своего взгляда на мир, на поднятую революцией действительность. Этой задаче подчинено все в книге Бабеля. Важную роль в ее решении играет пейзаж. Он выполняет функции своего рода аккомпанемента развиваемой художником мысли. Причем Бабель не стремится к разнообразию пейзажа, он выбирает лишь одну деталь в мире природы — луну на ночном небе. Констатируя состояние луны, а по сути дела — наделяя этот образ состоянием, охватывавшим главного героя, писатель регистрирует то положение вещей, которое характеризует состояние общественных, человеческих взаимоотношений, воссоздаваемых в рассказе. Поэтому, например, в «Переходе через Збруч», где мир у Бабеля был охвачен мощной стихией движения, «величая луну» то «лежит на вол-

нах», то, «обхватив синими руками свою круглую, блестящую, беспечную голову, бродяжит под окном».<sup>53</sup>

В дальнейшем образ луны в «Конармии» все теснее и ближе подступает к человеческому бытию. В рассказе «Костел в Новограде» луне передается право выделить самое главное из всей сумятицы происходящих событий — «И лунный блеск струится по мертвым ногам, торчащим врозь» (8). Именно в этом факте и сказывалось все для героя «Конармии», какие бы ветры ни проносились над событиями в рассказе. В «Пане Аполеке» герой признает в луне своего единственного наперсника, а поэтому именно холодный блеск луны только и был способен отогреть в душе героя «неисполнимые мечты и нестройные песни». В большинстве рассказов образ луны является единственным полномочным резонером в повествовании. Так, например, когда в новелле «Мой первый гусь» события обретали, казалось, положительное звучание в том плане, что устанавливали хотя и непростые, но более прочные и доверительные взаимоотношения героя с 1-й Конной, луна неожиданно повисает над происходящим, «как дешевая серьга» (84). Именно эта деталь только и оказалась способной в рассказе передать истинное отношение героя к происшедшему: все это было дешевым для него, не имеющим сколько-нибудь положительного нравственного начала.

В большинстве рассказов «Конармии» образ луны, ночного неба является важнейшим локатором тех социальных оценок, которые характеризуют отношение героя к окружающему миру. Такой поэтический прием скрадывал социальную реакцию героя, переводил происходящее как будто бы в плане нечетливых, непроясненных социально-этических мотивов, и в то же время позволял не потерять ориентира для героя, ориентира для зреющей от рассказа к рассказу социальной идеи. Симптоматично, что по мере того, как социальное начало становилось все активнее в «Конармии», роль избранного художником пейзажа отодвигалась на второй план: реальные обстоятельства обретали свой полный голос.

При всем богатстве, броскости цветовой палитры мотивы и конфликты в «Конармии» обладают «типовой» устойчивостью.

В первой новелле «Переход через Збруч» Бабель только знакомит читателя с ситуацией войны, еще не воссоздает тех сил, которые окажутся в его рассказах в состоянии поединка. Но уже в последующих 2—3 новеллах он дает уверенную характеристику и той силе, что несла с собой революцию, и той, которая вышла на встречу с этой революцией. В «Письме», «Начальнике конзапаса», «Солнце Италии» еще нет четко проявленного конфликта. Писатель прибегает к жанровой живописи, занятый

<sup>53</sup> Бабель И. Конармия. 7—8 дополненные издания. М., 1933, с. 6. Далее ссылки даны в тексте.

главным образом тем, чтобы дать типаж характеров. В «Письме» — это наивная, прямодушная юность: мальчик из экспедиции — Василий Курдюков. Но оттого, что в финале эта юность роднится обнаруженной рассказчиком, прямой, кровной связью «со сверкающим взглядом бесцветных и бессмысленных глаз» ее отца, с «чахлыми светлыми и застенчивыми» чертами лица ее матери, с «чудовищно огромными, тупыми, широколицыми, лупоглазыми» дядьями, с омерзительным сексом, то создается естественная ситуация потенциальной наследственности и для этой столь доверчивой сейчас юности.

В «Начальнике конзапаса» Бабель соединит «коровье блаженное бессмыслие» с уверенным, безжалостным хлыстом; в «Солнце Италии» выведет на сцену мрачного фанатика, «тоскующего убийцу», охваченного неутолимим одиночеством и жаждой «мировой революции».

По существу эти социально-этические категории и исчерпывают в «Конармии» ту силу, которая несла у Бабеля революцию. В рассказах, следующих за этой экспозицией, лишь варьируются, нигде не будучи преодоленными, качества характера, воссозданного в первых произведениях. В «Начальнике конзапаса» писатель вычертит и «типовую» схему конфликта «Конармии»: «... мы увидели, как тонкая кисть в развевающемся рукаве потрепала грязную гриву и хлыст со стоном прильнул к кровотокащим бокам. Дрожа всем телом, кляча стояла на своих четырех и не сводила с Дьякова собачьих, боязливых, влюбляющихся глаз» (16).

Характерная для русской литературы тема получает здесь не свойственную национальной традиции трактовку. Интонация холодной кощунственности, «организовавшая» конфликт «Начальника конзапаса», сохранится на протяжении всей книги. О чем бы ни шла в рассказах Бабеля речь, во всем жили, не получая ни сострадания, ни гневного протеста, собачьи, боязливые глаза животного и немилосердный хлыст властной руки.

В «Смерти Долгушова» этот хлыст, оказавшийся в руках истеричного Афоньки Биды, способен будет так же холодно рассчитывать с жизнью человека. В положении полной незащитности окажется же теперь герой-рассказчик, готовый эту задачу принять как милостыню, из чьих бы рук она ни исходила. В «Жизнеописании Павличенки, Матвея Родионьча» Бабель пойдет на сгущение натуралистических красок для того, чтобы не дать возможности конфликту вывести социальное содержание происходящего за рамки заданной схемы. Чудовищным садизмом насыщен монолог героя: «Стрельбой ... от человека только отделаться можно: стрельба — это ему помилование, а себе гнусная легкость, стрельбой до души не дойдешь, где она у человека есть и как она показывается. Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врага час топчу или более часу, мне желательно жизнь узнать, какая у нас есть...» (59).



В «Соли» мрачную окраску конфликта писатель пытается смягчить сексом, преподнесенным в тоне балагурства. Из рассказа в рассказ переходит в «Конармии» ситуация жестокой, истерической расправы. Ее несут страшные в своей безудержности люди — охваченные низменными страстями, отъявленные барахольщики.

Пожалуй, лишь однажды, в одном из лучших рассказов «Конармии», в «Комбриге 2», Бабель позволит на какое-то мгновение ворваться той сложной драматической эпохе, позволит ей заговорить своим настоящим голосом: приближалось решительное сражение, комбригом только что назначен Колесников. Юноше вручались судьбы эскадронов, действия революции. Нелегкая ответственность. «Он шел, опустив голову и с томительной медленностью перебирая кривыми и длинными ногами. Пылание заката разлилось над ним, малиновое и неправдоподобное, как надвигающаяся смерть. И вдруг — на распростершейся земле, на развороченной и желтой наготе полей мы увидели ее одну — узкую спину Колесникова с болтающимися руками и упавшей головой в сером картузе» (47). В этой драматической картине Бабелю на мгновение удалось с поразительной силой передать и неоглядные дали распаханной России, и судьбу тех юношей, которым была вверена эта громада. Но и в этом рассказе писатель приглушит голос революции, оборвет его своей непримиримой нетерпимостью. Поэтому и появляются в финале рядом с безмерно уставшим в «великом безмолвии» человеческой рубки Колесниковым «похабные песни головного эскадрона», а в самом герое рассказчик торопится увидеть «властительное равнодушие татарского хана», «выучку прославленного Книги, своевольного Павличенки, пленительного Савицкого» (48), этих мрачных символов жестокости.

Но несмотря на катастрофически складывавшиеся взаимоотношения героя-рассказчика с людьми 1-й Конной, он не был одинок. В «Конармии» живет и мир иных настроений. Вызванный к жизни заботливой рукой художника, задумчивый, как сама вечность, беззлобный, тоскующий по тишине и покою — мир Гедали, мир сына рабби.

И симптоматично, что только в рассказах об этой жизни появляется первая звезда Млечного пути, или робкая звезда заката, или героический закат. К этой действительности герой испытывает сыновнее уважение, — именно в этом мире он только однажды и переживает чувство братства, предавая земле тело сына рабби: «я принял последний вздох моего брата» (131).

Эти два мира в «Конармии» не нашли путей друг к другу. И хотя портреты Ленина и Маймонида, «Песня песней» и револьверные патроны оказались рядом в сундучке Брацлавского, все же этой встречи не произошло; поэтому и погиб сын рабби.

Это обстоятельство критика неоднократно пыталась преодолеть, утверждая, что Бабель в «Конармии» принимал «необхо-

димось ... жестокости во имя будущего, во имя окончательного ее уничтожения».<sup>54</sup> Но в том-то и заключена идея «Конармии», что эти два мира несовместимы. Бабель не обнаруживает даже слабых созвучий между ними.

В отличие от мягкой теплой лиричности, с какой воссоздавалась жизнь Гедали, мир революции был пронизан холодной отчужденностью, ни разу не позволившей родиться ни горькому сожалению, ни неутешному состраданию. И если по отношению к рассказчику сквозила добрая снисходительность, то к происходившему в среде конармейцев почти всегда была направлена острая ирония.

Это две разные эмоциональные стихии, которые не могли быть совместимы. Вполне логичной выглядела единственная возможность убрать средостение между этими мирами — научиться герою убивать человека («После боя»). Но в еще большей степени симптоматично, что в «Конармии» не было намечено никакой другой нравственной ли, социальной потребности к общению этих двух миров.

На фоне бурлящих конфликтов новеллистики первой половины 20-х годов острота, резкость социальных характеристик Бабеля не являлась неожиданностью. Эти наблюдения несложно было соотнести с теми реальными фактами, которые раскрывала действительность тех лет. Принципиально важной была воинствующая невосприимчивость художника к сложности революции, к ее социальным, общечеловеческим, национальным истокам.

Эта невосприимчивость жила в «Конармии», несмотря на насыщающее эту книгу многоцветье красок, причем многоцветье такое, которое строилось на самых неожиданных и смелых сочетаниях цветов. Такая цветовая гамма создавала впечатление насыщенности повествования конфликтами, и тем самым казалось, что книга Бабеля находилась в русле тех исканий, которыми была охвачена новеллистика первой половины 20-х годов. Но если рассказы Вс. Иванова или, например, Неверова, Леонова погружались в противоречивость такую, которая, раскрывая особенности национальной жизни, всегда оберегала эту жизнь от какого бы то ни было разрушения, то проза Бабеля, занятая тенденциозным декорированием реальности, как правило, эту реальность деформировала. Бабель-художник оказался неспособным проникнуть в сущность социального характера, понять законы той психологической среды, которая исторически обуславливала и объединяла противоречивые черты личности, участвовавшей в революции. У Бабеля воссоздаваемая противоречивость, которая могла, казалось бы, свидетельствовать о силе развернувшейся борьбы, наоборот, эту борьбу постоянно свертывала. Конфликт в «Конармии» страдал неизлечимой однозначностью, она и препятствовала постоянно его углублению. В «Конармии» кол-

<sup>54</sup> Поляк М. М. Бабель-новелист, с. 323.

жизия знает лишь один план — неустанную компрометацию социальных устремлений героев пошлым состоянием их плоти. Это устойчивое восприятие действительности героем-рассказчиком проникло во все поры художественной ткани книги, и даже броская яркость внешних красок не смогла задекорировать этот вызывающий мотив. Живописание в «Конармии» носило во многом натуралистический характер.

В разнузданности бабелевских героев некоторые исследователи готовы видеть даже историческую закономерность и связывают низменный разгул страстей в «Конармии» с существовавшей будто бы у современника революции тягой к высвобождению своей духовной жизни из оков целомудренной, высокой нравственности: «... Лишь путем вовлечения себя в поток величайших исторических событий человек не стал лучше... Время было такое, что не давало возможности человеку и духа перевести, а не то чтоб заниматься перевоспитанием. Но стыдиться самого себя свободный человек уже не мог».<sup>55</sup> Такого рода суждения связаны с литературоведческой, идеологической невосприимчивостью проблемы преемственности русской советской литературы и являются следствием существующей еще с пролеткультовских времен догмы, которая и в наши дни стремится утвердить, что только «пересмотр традиций», освобождение от «тирании реалистических мотиваций», только «ощущение полного высвобождения из тисков разного рода канонов и условностей обеспечивало колоссальный простор творческой фантазии и различного рода художественным поискам».<sup>56</sup>

Но эмоциональный строй «Конармии» не выдерживал сопоставления даже с рассказом Хлебникова «Октябрь на Неве», где краски содержали не менее беспощадные, чем у Бабеля, тона. Герои Хлебникова были сродни бабелевским конармейцам: «Едем, свищем, а червонные ленты на соломенных шляпах червонют по плечам, як невиданные птицы крутятся, скачут в поле. Ну, я без малейшей дрожи гадов на тот свет шлю. Так в кумачах едем. Как песни грянем — молодецкий стон стоит. ... Як дрова с плеча рубишь, засекаешь гадов, а сам после ходишь весь, шатаешься, пьянеешь боем, стоишь как столб, голова кружится. Ничего в это время не помнишь».<sup>57</sup> Но в отличие от Бабеля у Хлебникова была тревога, было тяжелое волнение, порожденное хотя бы даже и бессилием рассказчика устранить из жизни жестокость.

Работа Бабеля-художника была тем более ответственна, что в «Конармии» Бабель затрагивал такие стороны действитель-

<sup>55</sup> Новиков Михай. Изображение человека в советской литературе 20-х годов. В кн.: Изображение человека в русской классической и советской литературе. (Научные доклады и сообщения). София, 1973, с. 164—165.

<sup>56</sup> Там же, с. 159.

<sup>57</sup> Собр. произв. Вел. Хлебникова. Т. 4, с. 132.

ности, которые представляли собою не антураж революции, а одно из наиболее важных и драматических ее обстоятельств. Вспоминая события Октября, Вл. Бонч-Бруевич писал в годы создания «Конармии»: «Когда пришли первые дни Октябрьской революции, принесшие с собой удивительный революционный порядок и бодрое спокойствие во взволнованную красную столицу новой России, наступили дни понижения настроения и прямого упадка революционного творчества в некоторых наших рядах. Стала выявляться прослойка такой накипи в рядах восставшего пролетариата, солдат и матросов, которая по своим стремлениям объективно была антиреволюционна. Деятельность этих элементов была антиобщественна, опасна сама по себе и могла повлечь дурные последствия и осложнения в напряженном строительстве нового государства».<sup>58</sup>

Но в том-то и состояла зоркость, мудрость исторического мышления, что в «трагических картинах того времени» даже впечатления очевидца были способны уловить момент социального преодоления сложившейся ситуации. Потому Бонч-Бруевич и заканчивает свои воспоминания тем, что рисует образ «безумно-храброго» человека, сумевшего все же поднять отряд против стихии анархизма и разгула низменных страстей: «Рабочий класс никогда не забудет этого безумно храброго, всегда искреннего, всегда честного бойца революции, умевшего подчинить свою железную волю анархиста-коммуниста — воле революционного рабоче-крестьянского правительства и не только беззаветно нести службу солдата революции, но и отдать свою жизнь за то единственное, что было для него дороже всего: за благо и счастье освобожденного революционного народа».<sup>59</sup>

Уловить такое — хотя бы сугубо психологическое — движение Бабель в «Конармии» не смог. Особенности бабелевской манеры объясняются, видимо, не только социальными воззрениями писателя. Большую роль в определении этих особенностей играл тот факт, что дарование автора «Одесских рассказов» формировалось, как свидетельствуют материалы, главным образом в настойчивом уподоблении западноевропейской манере.

Ни в коей мере не запретное само по себе, такое ученичество оборачивается у Бабеля подражанием в те моменты, когда писатель стремился революционную действительность, всколыхнувшую национальную стихию, механически вмести́ть в прокрустово ложе вненациональных эстетических идей. Так случилось и с циклом рассказов о 1-й Конной. Новейшие разыскания показывают, что непосредственным прообразом «Конармии» была книга военных новелл Г. Видаля «Figures et anecdotes de la grande guerre» (Париж, 1918). Исследователь творчества Бабеля усмат-

<sup>58</sup> Бонч-Бруевич Вл. Недавнее. Страшное в революции. По лучшим воспоминаниям. М., 1926, с. 3.

<sup>59</sup> Там же, с. 47.

ривает в «Конармии» не только композиционные заимствования у Видалья, но и заимствование самого стилистического строя — той особой контрастности, которая рождена «сочетанием патетики и иронии, возвышенного и пошлого, трагического и комического».<sup>60</sup> Таким образом, неожиданность бабелевской манеры состояла не столько, видимо, в природной ее оригинальности, сколько в непривычном применении к пореволюционной действительности той литературной формы, которая была рождена эстетикой французского письма. Это обстоятельство особенно важно иметь в виду, поскольку именно в пристрастии к особой контрастности критика и видела всегда новаторство Бабеля-художника. Объективно работа Бабеля находилась в единстве с настроениями «западного крыла» серапионов, пытавшихся самым решительным образом и в кратчайший срок «обновить» исконную традицию за счет подчинения ее западным литературным влияниям.

Своеобразие позиции Бабеля-художника особенно отчетливо обнаруживается рядом с очерковой прозой, шедшей в те годы с фронтов гражданской войны. Очерки Серафимовича, Фурманова, Рейснер имеют во внешнем рисунке ряд общих черт с новеллами Бабеля. Появлявшиеся почти одновременно с теми рассказами, которые впоследствии составили «Конармию», эти очерки запечатлели сходный психологический колорит, общий накал страстей. И тем не менее между этими произведениями лежала непреодолимая грань. Она состояла в том, что в очерке вполне «бабелевские» по цветовой гамме атрибуты характеров, отражавшие причудливую вязь общечеловеческих, социальных, национальных тенденций в психологии героев, не компрометировали, как у Бабеля, личность времен революции, а, наоборот, обнажали ее высокую и ответственную роль в истории. Поэтому в очерке Л. Рейснер «Лето 1919 года» и остаётся незапятнанной легендой, несмотря на все перипетии судьбы, начальник десантных отрядов Волжской флотилии Кажанов. Хотя весь он состоял именно из таких «порочных» (поскольку представлялись по-восточному утонченными и в то же время дикими) черт, которые чаще всего и служили герою-рассказчику «Конармии» поводом для того, чтобы скептически оценить гуманистические силы развернувшейся борьбы: «профиль, неправильный и бледный, выгнутый как сабля, с чуть косыми глазами и смутно улыбающимся ртом, словом, один из тех, которые могут позировать художнику для тонкого и выносливого бога мести в казацкой папахе. Бесшумная походка, легкий запах духов, которые он любит, как девушка, и на черной рубаше красный орден...».<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Смирин И. У истоков военной темы в творчестве И. Бабеля (И. Бабель и Гастон Видаль). «Русская литература», 1967, № 4, с. 203—204.  
<sup>61</sup> Рейснер Л. Избранные произведения. М., 1958, с. 88.

Создавая в очерке «Маркина» галерею сложных характеров матросов комфлота, Рейснер стремилась в полной мере сохранить, не допуская упрощений, те исторически возникшие социально-психологические коллизии, которые предстояло принять новому обществу. Поэтому искалеченные нередко судьбой, герои рейснеровских очерков всегда несли революции «свое геройское ремесло и подымали до себя колеблющуюся и податливую массу», «шпцарски расточая сокровища своего беззаботного, доброго и непостижимо стойкого духа». <sup>62</sup>

В движении прозы этих лет возникала немаловажная особенность. Очерк не только развертывал новый материал эпохи. Он угадывал философскую природу важнейших конфликтов, намечал для них социально-конкретный срез, очерчивал эстетический диапазон в осмыслении этих конфликтов. Тем самым происходило более сосредоточенное оформление задач для искусства в целом и для новеллистики этой эпохи в частности. Задачи эти были сложны, они требовали от рассказа самостоятельных глубоких разысканий. Своеобразие взаимосвязи малых жанров состояло еще и в том, что очерк не торопился давать готовых ответов. Он, главным образом, стремился сфокусировать конфликты и коллизии этого неповторимого исторического времени.

В очерках Л. Рейснер созревание конфликта происходило на путях главным образом романтического восприятия мира. Вдохновенная устремленность преодолевала в этих очерках огромные расстояния, сближая в том или ином ракурсе революцию с отдаленными историческими эпохами, эпохами другой культуры. Так возникло одно из наиболее значительных из предпринятых Рейснер осмыслений времени — в очерке «Астрахань». Здесь писательница подошла к той важнейшей ситуации, которая была рождена бескомпромиссной битвой народа за революцию. Из-за невосполнимости жертв и утрат, понесенных в этой борьбе, в сознании истории навсегда запечатлелся мотив бессильной скорби — бессильной возвратить к жизни оставленные на полях сражений жертвы. В то же время величие борьбы рождало в людях и неукротимую силу. Именно это состояние и передает Рейснер в образе морского летчика Полозенко, огромного и сильного человека, «обвеваемого бурей, облитого солнцем, гонимого безумством храбрых», но потерявшего в шквале эпохи шестимесячного сына. «Он подымается после этого по три-четыре раза в день, вопреки всем предупреждениям. Теперь на его большом лице появилась еще черта — прямая и резкая, как он сам, значение которой неизбежно и непреклонно и перед которой опускаются человеческие глаза, не смея ее узнать. Этой чертой бессильной силы отмечен Геркулес Фарнезе». <sup>63</sup>

<sup>62</sup> Там же, с. 73.

<sup>63</sup> Там же.

Сопоставление с вечным образом, созданным Фарнезе, позволило Рейснер поднять частную, казалось бы, судьбу революции вровень с мировой трагедией человеческого духа. Оттого и «опускается человеческие глаза»; для того чтобы понять, что происходит повторение этой трагедии, нужны были мужество и мудрость современника.

В очерках Серафимовича и Фурманова не было того полета ассоциаций, который был свойствен Рейснер. Но зато в них жила напряженная социологическая идея, окрашенная педагогическим раздумьем у Серафимовича и лирическим, гражданским чувством сопричастности к происходящему у Фурманова. Очерковое письмо Фурманова в силу его особой лиричности приближалось порою к стилистике пролеткультуровской прозы с ее усиленной эмоциональностью: «Армия идет, уходит и мать, а малютки остались... Протянули ручонки, кричат, еще не понимают того, что скоро умрут с голоду. Исступленная простоволосая мать, восковая, дрожащая, уходит за скалы — все дальше, все дальше...».<sup>64</sup> Но в очерках времен гражданской войны Фурманову не только удалось с особой силой передать эмоциональный настрой фронтовой жизни. Писатель самым пристальным образом изучал те социально-психологические пружины, благодаря которым и разворачивалось поле борьбы. В таких очерках, как «Епифан Ковтюх», «Фрунзе», создавая облик рожденной революцией личности, Фурманов с особым вниманием следил за этикой, устанавливающейся между этой личностью и массой, за судьбой их взаимоотношений. Освоение этой проблемы сопровождалось исследованием таких магистральных конфликтов, вокруг которых организовывался фронт борьбы. В очерке «По каменному грунту» (1921) Фурманов подошел к сложной драматической коллизии, которая была вызвана нелегкими обстоятельствами гражданской войны, вынуждавшими порою людей к их трагическому разъединению: «За перевалом идут красноармейцы. Те, которым дальше идти не под силу, больные и раненые, садятся отдохнуть и остаются — им уж никогда не догнать ушедших далеко вперед...

Лошадиные группы, плачущие малютки, беспокойные курицы, телеги с добром, больные красноармейцы — все остается по пути, погибает медленной неизбежной смертью... Справа море, слева скалы, сзади свирепые казаки, а впереди — впереди не догнать ушедших товарищей.

За перевалом, по каменному грунту, уходят вдаль красноармейцы...».<sup>65</sup>

Насколько сложен и глубок был поднятый Фурмановым конфликт, свидетельствует уже тот факт, что вполне совершенное его освоение оказалось доступно только роману. Спустя неко-

<sup>64</sup> Фурманов Д. Собр. соч. в 4-х томах. Т. 3. М., 1961, с. 14.

<sup>65</sup> Там же.

торое время на таком же материале был создан «Железный поток».

Аналогична в истории русской литературы и судьба очерка Серафимовича «Дон» и шолоховского «Тихого Дона». Не находясь в прямой творческой зависимости, эти произведения решали общую задачу.

Давая глубокий исторический анализ донским событиям, Серафимович воссоздал стихию русской революции. И если по-партийному зорко сформулированные в этом очерке просчеты гражданской и военной стратегии революции необходимо было принимать новому обществу к исправлению, то финал очерка: «Надо помнить, что в последнее восстание вместе с боевыми казаками на пулеметы с диким воем ненависти черной тучей шли женщины и дети»,<sup>66</sup> был обращен не только к фронту борьбы, но и к искусству революции. Именно здесь и было очерчено, выявлено зерно будущей трагедии Григория Мелехова, который так же, как женщины и дети в очерке Серафимовича, выйдет один на один против пулеметов революции. Расшифровке социальной психологии, «запрограммированной» в последнем поступке героев очерка «Дон», М. Шолохов посвятит впоследствии свою эпопею.

В ряду наиболее важных социологических исследований, предпринятых в эти годы очерком, находится и книга В. Шишкова «С котомкой» (1923). Здесь, несмотря на все издержки позиции писателя как стороннего наблюдателя, были разведаны крайне существенные морально-этические и социально-экономические проблемы, пронизавшие деревню в момент ее перестройки на коллективные начала. Освоением этих проблем большая деревенская проза была занята впоследствии не одно десятилетие.

При всем своеобразии существовавших художественных решений малая проза стремилась даже частное событие революции рассматривать как акт высокой драматической силы. В этом состояло одно из основных качеств новеллистики этих лет. Именно в этой плоскости обнаруживалась и та «несовместимость тканей», которую была поражена бабелевская проза по отношению к национальной реалистической традиции. И хотя некоторая часть критики 20-х годов — В. Шкловский,<sup>67</sup> А. Лежнев,<sup>68</sup> Н. Степанов<sup>69</sup> — уверенно заявляла о новаторском предназначении рассказов «Конармии», новелла Бабеля рассматривалась как «знак воскрешения жанров»,<sup>70</sup> тем не менее это предназначение не было осуществлено. Представлявшие известный технологический инте-

<sup>66</sup> Серафимович А. Полн. собр. соч. Т. 14 (Революция, фронт и тыл). М.—Л., 1928, с. 150.

<sup>67</sup> Шкловский В. И. Бабель. (Критический романс), с. 152—156.

<sup>68</sup> Лежнев А. И. Бабель. Очерк. «Красная нива», 1927, № 8, с. 22.

<sup>69</sup> Степанов Н. Новелла Бабеля. В кн.: И. Э. Бабель. Статьи и материалы. Сб. под ред. Б. В. Казанского и Ю. Н. Тынянова. Л., 1928, с. 11—41. (Мастера современной литературы, вып. 2).

<sup>70</sup> Там же, с. 13.



рес, новации Бабеля не были все же приняты литературой революционного пятилетия. Отторжение бабелевского искусства происходило главным образом по линии социально-нравственной проблематики. Об этом свидетельствовали вступившие в спор с Бабелем современники 1-й Конной: выступления С. М. Буденного, С. Мельникова<sup>71</sup> (прототип героя бабелевского рассказа «История одной лошади»), Д. Крутикова, создавшего своеобразный антипод «Конармии» — книгу рассказов «Люди конные».<sup>72</sup>

Но судьба «Конармии» определялась не ханжеским пуританизмом и не «лакировкой действительности». Литература этих лет во главе прежде всего с новеллистикой открыто шла навстречу стихии социальных, общечеловеческих и глубоко интимных инстинктов и устремлений своего современника. Основным признаком этой встречи при всех ее трудностях и издержках была благородная гуманистическая настроенность литературы по отношению к этой стихии. По замечанию Фурманова, эта стихия представлялась как «бешеный степной конь, который мечется и бьется», но связанные своими корнями с исконной народной жизнью, писатели-реалисты и в эти годы верили и знали, что «наступит некогда день и час, . . . и минует буйство и угомонится бешеная конская спесь».<sup>73</sup> Проза же Бабеля жила антипатичностью к этой стихии. Видимо, стремлением в какой-то мере преодолеть эту антипатичность были вызваны попытки Бабеля включить в «Конармию» миниатюры с «положительными» образами конармейцев.<sup>74</sup> В связи с этим, надо полагать, вырвалось в 1937 г. и признание писателя: «Я сейчас другими глазами смотрю на гражданскую войну».<sup>75</sup> Но растянувшийся на долгие годы замысел не был осуществлен. В силу этого к 1928 г. стало очевидно, что проза Бабеля стала уже принадлежностью истории, литература развивалась иными путями.<sup>76</sup>

В 1924—1925 гг. рассказ переживал напряженный период своего развития. Новеллика к этому времени освоила сложный социально-исторический материал революции. В результате этой буквально подвижнической работы малой прозы перед литературно-общественной мыслью этих лет во всей ее сложности встала задача осмыслить те закономерности истории, которые породили этот материал, определить перспективу, ход развития тех конфликтов, которые были разведаны новеллистикой.

<sup>71</sup> Мельников С. Первая конная. Из воспоминаний бойца. «Красная нива», 1930, № 6, с. 6—7.

<sup>72</sup> Крутиков Д. Люди конные. Рассказы. С предисловием С. М. Буденного. М., 1928, с. 195.

<sup>73</sup> Фурманов Д. О «Железном потоке» Серафимовича. «Октябрь», 1926, № 2, с. 99.

<sup>74</sup> См. об этом: «Литературное наследство». Т. 74, с. 467—512.

<sup>75</sup> Бабель И. О творческом пути писателя. Выступление на авторском вечере. 28 сентября 1937 г. «Наш современник», 1964, № 4, с. 96—100.

<sup>76</sup> Степанов Н. Новелла Бабеля. В кн.: Бабель И. Э., с. 21.

Писателям-новеллистам предстояло обогатить социально-исследовательскую функцию жанра рассказа, усовершенствовать поэтику обобщений, либо отступить от вставших задач, доверив их решение другим жанрам. И хотя в этот период многое из арсенала рассказа перешло во владение жанра романа, новеллистика продолжала свое вторжение в историческую жизнь. В литературе этого времени не было однозначной последовательной взаимозависимости между жанрами. При освоении действительности в прозе не устанавливалась в качестве страховки во что бы то ни стало «эстафетность»: очерк—рассказ—роман. Литература развивалась широким фронтом, словно не было для разных жанров различия в задачах, не было ограниченных возможностей у каждого из жанров. Были лишь сверхзадачи, решению которых и подчиняли прозаики свое творчество независимо от избираемых ими жанров.

Возмужание поэтики рассказа было связано со стремлением новеллистов преодолеть и орнаментальность, и сказовую стихию, и грозящую немалыми опасностями «бессюжетность». «На фоне разбухающей словом „орнаментальной прозы“ начала 20-х годов исчезли прозаические жанры и проза, рассыпаясь на фрагменты, на бессюжетные куски, грозила превратиться в „материалы к роману“»,<sup>77</sup> — писала критика 20-х годов. В процессе «вокрешения жанров» «Донские рассказы» (1926) М. Шолохова играли особую роль, которая до сих пор не вполне оценена историками литературы. Этот цикл долгие годы вообще не привлекал к себе внимания; ему достаточно уверенно было определено место «черновой» предыстории шолоховских романов, речь шла лишь о том, чьей предыстории больше — «Тихого Дона» или «Поднятой целины»? И хотя в одной из последних работ о Шолохове<sup>78</sup> была предпринята удачная попытка изучить художественное своеобразие «Донских рассказов», все же целый ряд проблем этой книги остается еще неосвещенным наукой. Появление «Донских рассказов» свидетельствовало о рождении в новеллистическом повествовании принципиально новых качеств. Если до сих пор пролеткультовская проза при всех сложных обстоятельствах ее движения продолжала оставаться непреложным фактом каждодневной жизни искусства, с которым при всех условиях литературной борьбы необходимо было считаться, то появление «Донских рассказов» знаменовало решительное устранение пролеткультовских воззрений из утверждающейся эстетики рассказа. В 1927 г. Шолохов предпосылал своим рассказам такое предисловие: «В Москве, на Воздвиженке, в Пролеткульте, на литературном вечере МАППа, можно совершенно неожиданно узнать о том, что степной ковыль (и не просто ковыль, а «седой ковыль») имеет

<sup>77</sup> Там же, с. 13.

<sup>78</sup> Черников В. В начале пути. (Заметки о творческой эволюции в «Донских рассказах» Шолохова). В кн.: Проблемы развития советской литературы. Сб. статей. Вып. 3. Саратов, 1968, с. 5—25.

свой особый запах. Помимо этого, можно услышать о том, как в степях донских и кубанских умирали, захлебываясь напыщенными словами, красные бойцы... На самом деле — ковыль поганая бедобрыся трава. Вредная трава, без всякого запаха... Поросшие подорожником и лебедой окопы (их можно видеть на прогоне за каждой станцией), молчаливые свидетели недавних боев, могли бы порассказать о том, как безобразно-просто умирали в них люди. Но в окопах, полуразрушенных непогодью и временем, с утра валяются станичные свиньи, иногда присядут возле сытые гуси, шагающие с пашни домой, а ночью, когда ущербленный месяц низенько гуляет над степью, в окопах, которые поглубже и поуютней, парни из станицы водят девок... Ну, может ли ковыль после этого иметь какой-нибудь запах?». <sup>79</sup> Здесь раскрывается программа Шолохова-новеллиста, уверенно выступившего против какого бы то ни было завуалирования жизни, касалось ли оно монотонного пролеткультовского флера или узорчатой вязи орнаментальной прозы. В решимости писателя показать неприкрытую историческую правду революции сказывалась созревшая в новеллистике готовность проникнуть в более глубокие слои жизни, раскрыть более сложные ее социальные взаимосвязи. Своеобразие новеллистического творчества Шолохова заключалось не в том, что это творчество было нетерпимо по отношению к исканиям современников, а в том, что идя по пути исканий, оно преодолевало издержки и заблуждения предшественников. Свидетельства этого преодоления отчетливо обнаруживаются в «Донских рассказах». В этой книге живут и традиции сказовой прозы, и стремление к стиховым принципам в организации слова, как, впрочем, здесь присутствует и ряд тех мотивов и сюжетов, которые устойчиво бытовали в новеллистике самых разных стилистических направлений. И несмотря на это родство с окружающим литературным миром, рассказы Шолохова несли на себе и черты несомненной эстетической новизны. Верно ее состояло в том, что в «Донских рассказах» Шолохову-художнику удается снять то противостояние социально-классовых и интимных эмоций, которое определяло по существу поэтику рассказа на протяжении первого пореволюционного десятилетия. Освоение полярных проявлений человеческой личности, характеризующих настроенность ее общественной и сугубо индивидуальной жизни, представляло особую сложность для новеллистики. Чутко улавливая в современнике постоянное взаимоотношение этих двух планов бытия, малая проза все же не могла воссоздать «классовое» и «человеческое» в их неразрывном единстве. Рассказ этих лет неустанно организовывал встречное движение этих эмоций, но происходили ли эти встречи в духовном мире одного человека или выступали как разные ипостаси массовых эмоций, между

<sup>79</sup> Шолохов М. О Колчане, крапиве и прочем. М.—Л., 1927, с. 3.

ними оставалось и средостение, и внутренняя оппозиция. Как бы ни разнились решения в рассказах Н. Ляшко, Вс. Иванова, Н. Никитина, чувства общечеловеческого «назначения» и «назначения» классового оставались в этих произведениях трудносовместимыми стихиями. Многие из найденных в те годы решений либо оставалось еще принадлежностью романтического символа, как например, у Вс. Иванова и Леонова, либо эти решения были начертаны, как например, у раннего Федина, не вполне выверенными штрихами.

В «Донских рассказах» обнаружился новый поворот в освоении проблемы. Не устраняя, не притупляя вскрывшихся в годину борьбы противоречий, Шолохов сумел не просто сопоставить общечеловеческое и классовое содержание революции, но впервые для опыта новеллистики 20-х годов вместить эти стихии в единое русло исторической жизни. Шолохов стремился во что бы то ни стало отыскать, закрепить единение этих сил, с тем чтобы передать перспективу прогрессивного исторического развития. Принципиальные особенности поэтики «Донских рассказов» были связаны с раскрывшейся в них способностью воссоздавать жизнь в полноте ее национального бытования. Причем полнота эта оказывалась не в многообразии жанровых сцен — рассказы Шолохова просты по фабульному построению, канва воссоздаваемых событий обладала знакомым, как быт, рисунком. Своеобразие шолоховских рассказов заключалось в том, что они способны были давать глубокий срез той психологической, социально-исторической почвы, которая питала национальную жизнь. В рассказах Шолохова, как правило, многоплановая экспозиция. Эта многоплановость строилась не только на сравнительно широкой для жанра рассказа фронтальности быта и событий. Ею, этой многоплановостью, был потенциален в «Донских рассказах» любой воссоздаваемый факт жизни. Каждая деталь событийной канвы вмещала целый мир той или иной социально-исторической традиции.

Так, например, в «Родинке» (1924), подготавливая кульминацию рассказа, сцену трагической схватки отца — атамана казачьей банды и сына — командира красного эскадрона, Шолохов стремился поведение каждого из своих героев раскрыть как исторически сложившийся строй чувствований. Писатель постоянно обращался к родословной героев, касалось ли это «семейного древа» или переходящих из поколения в поколение социальных эмоций и умонастроений. Поэтому Николка Кошевой именно от отца унаследовал любовь к лошадям, неизмеримую отвагу, и именно донская земля его, прославленного революционного командира, не отпускает от себя даже в минуты напряженных сражений: «Утром морозным на крыльцо вышел Николка, хрупкую тишину ломая перезвоном подкованных сапог. Спустился в вишневый садик и лег на траву, заплаканную, седую от росы. Слышно, как в сарае уговаривает хозяйка корову стоять спокойно,

телок мычит требовательно и басовито, а о стенки дыбарки вызванивают струи молока»,<sup>80</sup> Точно так же и психологическая характеристика отца-атамана передается через прямые ассоциации с веками складывавшейся казачьей, землеробной жизнью: «Вот она, атаманова жизнь, коли назад через плечо оглянуться. Зачерствела душа у него, как летом в жарынь черствеют следы раздвоенных бычачьих копыт возле музги степной. Боль, чудная и непонятная, точит изнутри, тошнотой наливает мускулы...»<sup>81</sup> И оттого, что нельзя устранить природные токи в характерах героев, те токи, которые наравне с социальными настроениями несли жизнь личности, конфликт сосредоточен не на любовом, главным образом, столкновении отца и сына как классовых врагов. Шолохов предпринимает в рассказе проверку, опробование социально обостренных чувств чувствами, воспоенными «традиционной» жизнью героев. Измена революции стоила отцу самой дорогой жертвы — ему суждено было своею рукою убить сына. Но и классовое чувство этого человека не выдерживает случившегося — поэтому он кончает самоубийством. Особенность шолоховского взгляда на мир раскрывалась в том, что новеллист стремился обозначить в повествовании мотив эпической, исторической перспективы. Решение этой задачи происходит в концовке повествования, когда писатель происшедшую в человеческих взаимоотношениях драму погружает в мир природы: «А вечером, когда за перелеском замаячили конные, ветер донес голоса, лошадиное фырканье и звон стремян, — с лохматой головы атамана нехотя сорвался коршун-стервятник. Сорвался и растаял в сереньком, по-осеннему бесцветном небе».<sup>82</sup> Такой настрой природы содержал моральный приговор случившемуся, в то же время он передавал и момент непрекращающегося движения жизни. Мотив этого движения позволял новеллисту воссоздать самый ритм пореволюционной действительности, напоминающей и стремительный конный бег и одновременно непоколебимую размеренность земного кругооборота. Но в «Родинке» Шолохов в известной мере еще облегчал героям проблему выбора. Встретившись на поле сражения, ни отец, ни сын не подозревали друг о друге; удар был нанесен вслепую. Тем самым проблема вины несколько приглушалась. Романтическое звучание преобладало в повествовании.

Постепенно от рассказа к рассказу Шолохов все сильнее в жизни своего героя обнажал зависимость кровного и классового, все более сложной выступала связь между личностью и обстоятельствами.

В «Продкомиссаре» (1925) писатель в классовой схватке уже сведет один на один отца и сына, предоставив своим героям пол-

<sup>80</sup> Шолохов М. Собр. соч. в восьми томах. Т. 1, М., 1956, с. 13.

<sup>81</sup> Там же, с. 15.

<sup>82</sup> Там же, с. 20.

ную свободу в выборе поступка. Расправа сына — продкомиссара над отцом-кулаком, скрывающим хлеб, — получала в рассказе известное психологическое подкрепление: воспоминание Игната о том, как отец его; четырнадцатилетнего мальчишку, выгнал когда-то из дому; разбросанные в повествовании реплики станичников о жестокости и нечистоплотности старого Бодягина; а также короткая в начале рассказа зарисовка, передающая обстановку нетерпимости, в которой был отдан областным комиссаром приказ о продразверстке: «Месяц сроку... Трибунал придет на днях. Хлеб нужен армии и центру вот как... — ладонью чиркнул по острому щетинистому кадыку и зубы стиснул жестко. — Злостно укрывающих — расстреливать!.. Головой, голо остриженной, кивнул и уехал».<sup>83</sup> Несмотря на присутствие этих обстоятельств, свертывшаяся казнь завязывала в рассказе сложный узел нравственных проблем. Та душевная тягостность, с которой сын приводит в исполнение приказ о расстреле отца, и самые слова прощания: («Бодягин глянул на сани, ломтями резавшие лиловый снег сбочь дороги, сказал придушенно: — Не сердчай, батя...») <sup>84</sup> свидетельствовали о верности человека революции исконным нравственным началам. Но все это вместе взятое оставляло открытым в рассказе вопрос о судьбах гуманизма в революции. Взяло верх чувство классовой справедливости, но оставалось израненным сыновнее чувство. Для того чтобы залечить эту рану, а вместе с этим и раскрыть нравственные устремления революции, Шолохов предпринимает новое для героя испытание. В момент вспыхнувшего кулацкого восстания на Хопре, наступаемый погоней, продкомиссар наталкивается в поле на замерзающего ребенка. И те секунды, которые потратил герой на то, чтобы спасти ребенка, стоили ему жизни.

Таким образом, внезапно вспыхнувшее щедрое, подвижническое отцовское чувство искупало однажды происшедшую измену чувства сыновнего. В рассказе сразу восстанавливается нарушенное равновесие нравственных сил. Судьба революции в «Продкомиссаре» оказывается не только не противопоставленной гуманистическим идеалам, но, наоборот, революция становится единственной защитницей, носительницей этих идеалов. В финале повествования Шолохов на грани натуралистичности воссоздает картину брошенного в степи разлагающегося тела героя. Но именно соединением в одном повествовательном движении этих сугубо полярных полюсов жизни — ее жизнеутверждающего пафоса и ее разрушительной тенденции — как раз и вырисовывалось в рассказе то русло, в которое направлялось эпическое начало: жизнь революции добывалась ценою смертельной борьбы. Та же коллизия была положена в основу таких рассказов, как «Нахаленок» (1925), «Жеребенок» (1926).

<sup>83</sup> Там же, с. 33.

<sup>84</sup> Там же, с. 36.

Если в рассказах «Родинка», «Продкомиссар» писатель выявлял лишь импульсы взаимосвязи кровных и классовых чувств в судьбе современника, то в «Чужой крови» (1926) Шолохов попытается воссоздать самый процесс внутреннего борения, взаимопроникновения этих эмоций. В этом рассказе непримиримые враги, враги по классу, становятся самыми близкими, кровными друг другу. И снова Шолохов воссоздает в экспозиции ту традиционную крестьянскую жизнь, когда природа словно вбирала в себя человека, наделяя его той же неиссякаемой жизнеспособностью, которой она обладала сама: у крестьянина, потерявшего на войне сына, «прахом дымилось все нажитое десятками лет. Руки падали в работе; но весной, — когда холостеющая степь ложилась под ногами покорная и истомная, — манила деда земля, звала по ночам властным неслышным зовом. Не мог противиться, запрягал быков в плуг, ехал, полосовал степь сталью, обсеменял насыщенную черноземную утробу ядреной пшеницей — гиркой».<sup>85</sup> Охваченный этим ритмом природы, ее властным зовом жить, старик готовил в слепой надежде на возвращение сына полушубок ему и сапоги; противился продразверстке, не понимая, почему должен отдавать возвращенное своими руками, а затем так же заботливо, как зерно, брошенное в землю, подымал на ноги израненного во время схватки в его дворе командира продразверстки. В этом общем движении жизни пришла и привязанность и отцовская любовь к выхоженному красноармейцу, который еще недавно требовал хлеб у старика. И оттого, что новый сын появился в доме, жизнь заиграла иными красками, дом озарился новыми человеческими чувствами. «Прялка под ногою старухи радостно зажужжала, замурлыкала, наматывая на скало волокнистую шерсть. Баюкала ли, жите ли привольное сулила размеренным усыпляющим стуком...».<sup>86</sup>

Но обнаруживая это обновление жизни, Шолохов-новеллист предпринимал новое испытание героям, с тем чтобы не заглушать пульсацию действительности. Получив письмо с завода, где работал, Петр решает уехать на завод. Обрыв возникшей кровной привязанности дорого стоил героям: «Петро, прихрамывая, пошел, почти побежал по узенькой каемке дороги. „Ворочайся!..“ — цепляясь за арбу, кричал Гаврила. „Не вернется!..“ — рыдало в груди невыплаканное слово. В последний раз мелькнула за поворотом родная белокурая голова, в последний раз махнул Петро картузом, и на том месте, где ступила его нога, ветер дурашливо взвихрил и закружил дымчатую пыль».<sup>87</sup>

В «Чужой крови» Шолохов показывал, что кровная привязанность людей дает им силу. Но в то же время писатель проверял

<sup>85</sup> Шолохов М. Донские рассказы. М., 1929, с. 25—26. (Роман-газета, № 16).

<sup>86</sup> Там же, с. 28.

<sup>87</sup> Там же.

прочность этих привязанностей общественными настроениями времени, с тем чтобы выявить «меру» личности, полностью проявления ее общечеловеческих качеств в революции.

Шолохов ни в одном из своих рассказов не позволил разойтись двум стихиям человеческой жизни — кровному и социально-классовому — чего бы ни стоила их связь, радости или трагедии. Революция и частная, но всегда национальная у Шолохова жизнь представляли в «Донских рассказах» в своей неразрывной целостности. И каждое новое доказательство этой целостности по-новому открывало окружающий мир в шолоховских рассказах. Революция жила как важнейшая тенденция новаторского переустройства общества со всем тем мучительным и жизнеутверждающим, чем сопровождается любой акт рождения. Этот строй размышлений во многом определял и особенности шолоховского гуманизма: писатель словно бы не опасается за мучительность происходящей ломки, так как видит за этим процесс обновления жизни, но художник чуток к любого рода грубым, несущим тупое насилие вмешательствам, способным нарушить сам процесс рождения. Поэтому человеческая жизнь дается у Шолохова не на фоне природы, не в pendant ей, а как частица этой природы, отражающая существо ее борений.

В «Донских рассказах» Шолохов пристально исследовал процессы обновления общества. Шолоховская новеллистика прокладывала в прозе 20-х годов то русло, в котором происходило расширение и углубление эпических возможностей жанра рассказа.



Развитие жанра рассказа первых пореволюционных лет определялось прежде всего глубиной писательских социально-правственных поисков. Это был период сложного историко-литературного движения. Гуманистическая проблематика новеллистики и самый характер решения ее средствами социальных, моральных проблем свидетельствовали о том, что свершившаяся революция не только не отметала, но, наоборот, расширяла горизонты тех исканий, которые составляли основной нерв русской классической литературы. В процессе этой борьбы углублялись познавательные, исследовательские возможности малой прозы, доказывая тем самым, что эстетика жанра рассказа не сводится только к регистрированию событий текущего дня или тем более к безвольному отражению колебаний общественных эмоций. Как позволяет судить литературное движение первых пореволюционных лет, при всей своей оперативной реакции на современность жанр рассказа обнаружил и развитую способность к проникновению в глубь социально-психологического состояния общества.

Особенности движения новеллистики пореволюционного периода позволяют внести некоторые уточнения в периодизацию



советской прозы. В развитии жанра рассказа выделяются два ключевых момента: в 1921 году, преодолевая кризис, вызванный догматическими пролеткультовскими установками, новеллистика совершила открытый поворот к углубленному социально-правственному поиску; приблизительно к 1924 г. этот бурный «накопительный» период завершается, главенствующей в малой прозе становится развитая эпическая тенденция. В новеллистике с самых первых ее шагов отчетливо виден курс на художественное постижение действительности, на глубоко реалистический анализ человеческого бытия. Не знал жанр рассказа в эти годы и однозначной зависимости от очерка. Система прозаических жанров в пореволюционный период обладала той главнейшей особенностью, что, осваивая действительность, проза не стремилась в качестве страховки установить во что бы то ни стало эстафетность: очерк—рассказ—роман. Литература развивалась широким фронтом. Обогащение новеллистической прозы осуществлялось за счет возможностей, заложенных в структуре самого рассказа. Поэтика жанра выдержала в эти годы большую идейно-эстетическую нагрузку времени.

Своеобразие новеллистики пореволюционного периода показывает, что на переломе эпох именно углубление социально-правственных исканий, предпринятых в эти годы авторами рассказов, и в связи с этим стремление большой плеяды писателей не только сохранить, но и развить национальную реалистическую традицию уберегло прозу как от консервации духовных ценностей, добытых русским классическим искусством, так и от опустошительных ветров беспочвенного новаторства, особенно сильно давшего о себе знать в 20-е годы. Это был процесс сложной, но обновляющей историко-литературное движение диалектики, которая не допускала какого бы то ни было насильственного вмешательства. Идеи новаторства не могли быть осуществлены вне всепроникающей преемственности. С особой очевидностью взаимозависимость явлений прозы на рубеже эпох демонстрировало новеллистическое творчество М. Горького. Созвучное общему характеру малой прозы пореволюционного периода,<sup>88</sup> это творчество было сосредоточено на том, чтобы раскрыть перед современником сложность и красоту жизни, чтобы доказать ему, что постижение такой жизни требует от человека героических, подвижнических усилий. Эта мысль была девизом цикла «По Руси», она оставалась этим девизом и в «Рассказах 1922—1924 годов». Хотя эти книги разделяла свершившаяся революция, по характеру осмысления национальной жизни эти произведения составляют единый историко-литературный пласт, связанный и общей проблематикой и сходным решением поднимаемых в них социально-правственных

<sup>88</sup> См. об этом: История русского советского рассказа. Очерки истории жанра. Л., 1970, с. 162—173.

вопросов. Горький считал, что искусство революции должно «немедля вторгнуться всей силой своих талантов в хаос настроений улицы... что победоносное вторжение красоты в душу несколько опалевшего россиянина умиротворило бы его тревоги, усмирило буйство некоторых не очень похвальных чувств... и вообще помогло бы ему сделаться человеком».<sup>89</sup> Этой задаче писатель подчинил и свою работу над новеллистическим жанром. «Рассказы 1922—1924 годов» продолжают исследование тех характеров и этических проблем, которые были подняты Горьким в цикле «По Руси».

Отстаивая чистоту нравственных устремлений современности, проверяя эти устремления веками складывавшимися критериями национального чувствования и мышления, новеллисты 20-х годов сумели объять сложный духовный мир человека революции. Они отыскивали те координаты, которые определяли психологическую, социальную природу современного общества. Принято считать, что осуществление этой работы исчерпывалось в прозе в основном лирическим воспереживанием событий или их очерковой регистрацией: «Новое содержание в рассказах вводит и новые содержательные элементы формы. Это выразилось в существенной роли публицистичности. Влияние публицистического начала сказалось в сближении жанровых границ рассказа с очерком... Отличительной чертой едва ли не всей прозы тех лет является усиленный лиризм».<sup>90</sup> Ставший общим для работ о советской литературе, этот тезис наиболее категоричные формулировки получил применительно к украинской прозе: «Новеллика первых лет советской власти... не столько анализировала, сколько лирически переживала события... Ориентация на непосредственное впечатление, не проверенное трезвым анализом соотношения реальных сил, увлечение стихийной стороной событий приводило к смещению граней бытия в аффектированной психике лирических героев».<sup>91</sup>

Но подобные утверждения могут носить, как представляется, лишь характер частных наблюдений, но не всеобщих определенных. Во всяком случае история русской малой прозы советского периода свидетельствует о том, что новеллика с самых первых своих шагов открыто приняла курс на исследовательское постижение действительности на глубоко реалистический анализ человеческого бытия, который был обусловлен зрелостью художе-

<sup>89</sup> Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. Пгр., 1917, с. 39.

<sup>90</sup> Агапова А. С. Художественное своеобразие русской прозы первых лет советской власти (1917—1921 гг.). Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Алма-Ата, 1970, с. 14—15.

<sup>91</sup> Фащенко В. В. Жанрово-стилевые проблемы украинской советской новеллистики. Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. Киев, 1970, с. 21.

ственного, общественного мышления писателя и читателя той поры. Отыскать пути к социальной гармонии, к совершенствованию нравственных начал человека и общества — эти вопросы составляли основную магистраль новеллистического искусства революционной поры. И в этом новеллистика не изменила русской национальной традиции. Ее гуманистический настрой, предпринятый ею социальный анализ общества показывает, что в период свершения революции не только не обрывалось преемственное развитие литературных исканий, но именно преданность этой преемственности и составляла одно из кардинальных условий формирования метода социалистического реализма.

Революция не отвергла этого процесса, составлявшего естественное течение жизни литературы, она, наоборот, обнажила и ускорила его созревание, обнаружила в нем наиболее прогрессивные тенденции. В этот период роль новеллистики была огромна. Главным образом она и вживляла в литературное искусство нового, новаторского общества «гены» той наследственности, которая несла начала высокой, бескомпромиссной нравственности, завещанной русской классической литературой.

В истории новеллистики 20-х годов ясно прослеживается один из важнейших маршрутов прозы — углубление в ней этического начала. Характер этого движения определялся тем, насколько глубоко новеллистика была способна постигнуть духовный мир современника, насколько диалектично она сумела воссоздать судьбу личности и социальное движение в едином акте исторической жизни.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение . . . . .	3
Глава первая. У истоков советской новеллистики	28
Глава вторая. Поэтика пролеткультовской прозы	60
Глава третья. В поисках новой художественной формы . . . . .	117
Глава четвертая. Становление обновленной реали- стической традиции . . . . .	161

Наталья Александровна  
Грознова  
РАННЯЯ СОВЕТСКАЯ ПРОЗА  
1917—1925

*Утверждено к печати  
Институтом русской литературы АН СССР  
(Пушкинский Дом)*

Редактор издательства В. А. Браиловский  
Художник Д. С. Данилов  
Технический редактор Г. А. Смирнова  
Корректоры Р. Г. Гершанская, А. И. Кац  
и Ф. Я. Петрова

Сдано в набор 29/X 1975 г. Подписано к печати 3/III 1976 г. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага № 3. Печ. л. 12<sup>3/4</sup>=12,75 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 14,7. Изд. № 5865. Тип. зак. № 739. М-18609. Тираж 13600. Цена 1 р. 12 к.

Ленинградское отделение  
издательства «Наука»  
199164, Ленинград,  
В-164, Менделеевская линия, д. 1

---

1-я тип. издательства «Наука»  
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12

ИСПРАВЛЕНИЯ И ОПЕЧАТКИ

<i>Страница</i>	<i>С прома</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Следует читать</i>
56	19 сверху	содержание	содержание
70	17 »	эстетическим аспектом	аскетизмом
110	9 снизу	рассказах	рассказе
131	1 сверху	закончен	законен
175	17 »	жанров	жанра
182	20 снизу	плане	план
187	4 сверху	пришли	прошли
189	1 »	«Маркина»	«Маркин»

Н. А. Грознова