



НАГРОЗНОВА • ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА



НА.ГРОЗНОВА

ТВОРЧЕСТВО
Леонида
ЛЕОНОВА



И
ТРАДИЦИИ
РУССКОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Н. А. ГРОЗНОВА

ТВОРЧЕСТВО
Леонида
ЛЕОНОВА

И ТРАДИЦИИ РУССКОЙ
КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Очерки



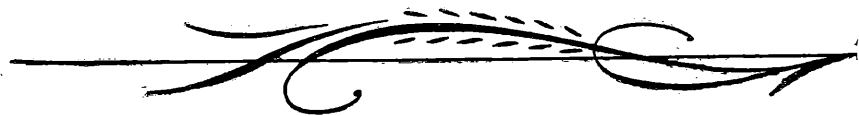
ЛЕНИНГРАД
«НАУКА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1982

Ответственный редактор

В. А. КОВАЛЕВ

Г $\frac{4603010102-524}{042(02)-82}$ КБ-3-112-82.

© Издательство «Наука», 1982 г.



ОТ АВТОРА

К изучению роли классических традиций в творчестве Леонова историки советской литературы обращаются сравнительно часто. Но, как правило, такие обращения носят разрозненный, эпизодический характер. Не вполне еще выработана традиция систематического подхода к проблеме. Обстоятельно изучены, например, факты наследования в произведениях Леонова традиций Горького, Толстого, Гоголя, освещен вопрос о традициях Достоевского — в раннем творчестве писателя. Но нет пока представления о том, как осваиваются традиции Достоевского в творчестве художника в целом. Не осмыслены и многие теоретические вопросы, связанные с явлениями преемственности в литературе социалистического реализма.

В настоящей работе в форме очерков, объединенных общей темой, предпринята попытка осветить некоторые из этих актуальных проблем.

Главное внимание в ней уделено осмыслению традиции Достоевского у Леонова. Наследование ее характеризуется как типологическое явление в его творчестве. Рассмотрено движение этой традиции в публицистике писателя 20—70-х годов, отчасти в ранних произведениях и в «Барсуках», где наиболее ярко выявляется первый опыт освоения Леоновым жанра идеологического романа под углом зрения традиции Достоевского.

Несмотря на то что каждое из произведений Леонова представляет очевидные свидетельства сближения искусства этого художника с традицией Достоевского, сегодня литературоведение все же не имеет в своем распоряжении достаточных историко-литературных материалов для того, чтобы дать последовательно целостное представление о преломлении классических традиций и, в частности, традиции Достоевского в творчестве Леонова.

Но тем не менее создание в 50—60-х гг. новых вариантов таких произведений, как «Конец мелкого человека», роман «Вор», дает возможность проследить, как эволюционирует традиция До-

стоевского в творчестве Леонова от произведений 20-х годов к современному этапу творческой работы художника. Этим вопросам уделено внимание в очерке, посвященном двум редакциям романа «Вор».

В работу включен очерк об особенностях явлений преемственности в произведениях Леонова послевоенного времени и в русской советской прозе этого периода в целом.

Некоторые наблюдения и выводы теоретического характера о литературной преемственности представлены в заключительном очерке.





Л. ЛЕОНОВ
И РУССКАЯ КЛАССИЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА
(КРИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

Вопрос о роли классических традиций в творчестве Л. Леонова имеет свою достаточно сложную историю. Эта сложность отчетливо обнаруживается даже и в том случае, если не воспроизводить все перипетии борьбы в критике на протяжении 20—70-х годов вокруг Леонова (эти факты вполне обстоятельно обследованы в литературоведении), а припомнить лишь основные моменты истории изучения творчества писателя.

Появление уже самых первых произведений Леонова вызвало в 20-е годы ряд вполне решительных, с оттенком непрерываемости суждений критики о жесткой будто бы зависимости начинающего писателя от литературных предшественников.

Хотя в суждениях А. Луначарского, М. Горького была высказана высокая оценка первых результатов творческих исканий Леонова, все же подавляющая часть критики отнесла рассказы и повести писателя к «орнаментальной прозе», их снисходительно расценили не иначе как модные в те годы опыты стилизаторства, как упражнения в подражательстве. Автору было отказано в самостоятельности художественного мышления. Даже Горький не мог вначале освободиться от впечатления, что произведения Леонова начала 20-х годов несли на себе тяжелый след ученичества. «Леонова я читал две вещи: „Ковякина“ и „Конец лишнего человека“, — писал он 28 июля 1924 года К. Федину. — Ковякин — это все еще „Уездное“ и „Городок Окуров“, „Конец“ — это очень Достоевский. Написал, чтоб мне прислали его книги».¹

На долгие годы утвердилось безапелляционное мнение о том, что творчество раннего Леонова находилось в бессильной зависимости то от Лескова и Гоголя, то от Ремизова, то от Достоевского. Настойчиво распространялось мнение о литературной несамостоятельности начинающего писателя, и это позволяло так же

¹ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. Литературное наследство. М., 1963, т. 70, с. 477.

настойчиво компрометировать социально-нравственное содержание его исканий. Рецензии и статьи, касающиеся произведений Леонова, пестрели приговорами о принадлежности леоновского творчества «идеологии вчерашнего дня» (Л. Войтоловский),² о том, что автор «ремизович несомненный» (Е. Замятин),³ что хотя «„Петушихинский пролом“, дальше и лучше Ремизова», Леонов все равно остается «идеологически ... чужд коммунизму» (А. Воронский).⁴

Наиболее общеупотребительная по этому вопросу формула сложилась к середине 20-х годов.

Появившийся в это время роман «Барсуки» свидетельствовал о приверженности Леонова классическому реализму; одновременно он продемонстрировал и мощную художественную силу, высокую способность начинающего писателя самостоятельно, творчески осваивать литературную традицию. Испытывая некоторую растерянность перед этим событием, перед уверенной эпичностью «Барсуков», критика 20-х годов тем не менее ушла от пересмотра распространявшихся ею взглядов относительно раннего Леонова и, более того, закрепила ниспровержение леоновских произведений в облегченной, упрощенной формуле: «В первых вещах [Леонова] много „словесно-стилизаторского искусства“». Но в последующих произведениях эта стилизация изживается. Впрочем, в „Конце мелкого человека“, освободившись от влияния Лескова и Ремизова, Леонов подпал под влияние Достоевского. Это влияние чувствуется и в „Барсуках“...», как и «влияние Лескова и Горького».⁵ Так суммировал «Путеводитель по современной русской литературе» суждения критики 20-х годов. Писатель, по представлениям этой критики, по-прежнему оставался в прямой зависимости от предшественников. И хотя нельзя было не признать, что роман «Барсуки» «в значительной доле ... пишется уже самостоятельно», все же важнейшим мотивом в критических статьях даже и о «Барсуках» оставалось: «... тут в разных местах замечаешь: вот здесь виден М. Горький, вот здесь как будто Бунин или Шмелев, тут — Сейфуллина, а там — и писатели более старые».⁶

Сложная поэтическая, идеологическая природа следующего за «Барсуками» романа «Вор» (1927) ставила писателя в положение еще большей беззащитности перед критикой. Смысл леоновских исканий был по существу заслонен тенью Достоевского; сочли, что в «Воре» «повторение главных особенностей творчества

² См.: Войтоловский Л. Л. Леонов. — Звезда, 1926, № 6.

³ См.: Замятин Е. Новая русская проза. — Русское искусство, 1923, № 2—3.

⁴ Воронский А. Литературные силуэты. Л. Леонов. — Красная новь, 1924, № 3, с. 300—301.

⁵ Путеводитель по современной русской литературе. Сост. Ив. Н. Розанов. Изд. 2-е. М., 1929, с. 313.

⁶ Оси́нский Н. Литературный год. — Правда, 1925, 1 января.

Достоевского оказывается неизбежным: их продиктовывает сама „натура“ — среда, характеры, психологический угол зрения писателя». ⁷

Мысль о зависимости Леонова от Достоевского стремились укоренить в сознании читающей публики и прибегая к доказательствам, так сказать, «от противного»: «Рационализм, глухота к иррациональному, к переживаниям а la Достоевский, непонимание подлинного искусства, — все это в глазах Леонова было раньше доказательством бесплодия победивших и успокоившихся коммунистов». ⁸ Так Леонова считали простым подражателем автора «Записок из подполья». Утверждали, будто он был способен воспринимать поведение героев лишь сквозь унижительную формулу «а la Достоевский». «Вор», собственно, и был рекомендован читателю как подражание роману «Преступление и наказание». Это произведение Леонова, принесшее широкую известность автору, тем не менее трудно воспринималось современниками. Одни, видя в нем открытую реминисценцию из Достоевского, легко вводили роман в литературный поток; другие на этом же основании исключали «Вора» из идейно-нравственных исканий современности. К последним, например, решительно примыкал Ф. Гладков: «Наша эпоха должна создавать созвучного ей художника, насыщенного дерзновенной смелостью и силой. А такие произведения, как, например, „Вор“ Леонова, я считаю ничемными и по замыслу и по исполнению. Тут ничего нет, кроме шаргалки. . . „Фрейшиц, разыгранный руками юных учениц“». ⁹ «Смешно мертвецов Леонова (впрочем, ведь это даже не герои нашего времени, а транспонированные им истлевшие образы из литературы классиков) считать „лишними людьми“ нашей революции в том понимании, которое установилось в истории нашей общественной мысли. . . в наше время нелепо „тленный прах“ выдавать за „силовые линии“ нашей общественности». ¹⁰

Пытаясь защитить автора «Вора» от столь уничтожающей критики, М. Горький не раз в этот период писал о том, что «в Леонове предчувствуется *большой* русский писатель, очень большой. Вот он пройдет сквозь Достоевского и другие дебри к своей выдумке, к своему языку. . . „Вор“ — вещь очень смелая и весьма искусно построенная», ¹¹ что «Леонов — человек какой-то „своей песни“, очень оригинальной, он только что начал петь ее, и ему не может помешать ни Достоевский, ни кто дру-

⁷ Северин Е. «Вор» Л. Леонова. — Печать и революция, 1928, № 3, с. 96.

⁸ Кирпотин В. Творческий путь Леонова. — Правда, 1932, 8 июня.

⁹ Гладков Ф. Письмо М. Горькому 7 апреля 1927 г. — В кн.: Горький и советские писатели. Литературное наследство, т. 70, с. 93.

¹⁰ Гладков Ф. Письмо М. Горькому (начало мая 1927 г.). — Там же, с. 97.

¹¹ Горький М. Письмо И. Груздеву 13 марта 1927 г. — Звезда, 1961, № 1, с. 153.

гой...». ¹² В это же время и А. Луначарский обращал внимание современников на глубокое социальное содержание, заключенное в «Воре»: «Векшин есть фигура, над которой нужно задуматься». ¹³

Но несмотря на это «Вор» был скомпрометирован именем Достоевского, тем более, что именно в эти дни и сам Леонов заявил: «Люблю Ф. М. Достоевского со всеми вытекающими из сего последствиями». ¹⁴ По сути эта ситуация на сравнительно долгий период и исчерпала обсуждение в критике вопроса о роли классических традиций в творчестве Леонова. Творчество Достоевского было определено как безусловно преобладающая стихия литературных влияний у Леонова, но в то же время и безоговорочно несостоятельная.

С публикацией «Соти» (1930) наконец, казалось, ушло недоверие критики к творческой самостоятельности писателя. Нельзя было не видеть острого социального зрения, тонкого поэтического дара, пафоса исторического оптимизма, которым был пронизан роман. Леонов отстоял, доказал свою очевидную самостоятельность как художник. Горький писал в эти дни Леонову: «... Вчера прочитал „Соть“, очень обрадован — превосходная книга! Такой широкий смелый шаг вперед и — очень далеко вперед от „Вора“, книги, кою тоже весьма высоко ценю. Анафемски хорош язык, такой „кондово“ русский, яркий, басовитый, особенно — там, где вы разыгрываете тему „стихий“, напоминая таких музыкантов, как Бетховен и Бах, не преувеличиваю. . . „Соть“ — самое удачное вторжение подлинного искусства в подлинную действительность». ¹⁵

Правда, и в это время вокруг писателя возникали напряженные дискуссии, которые были связаны с открытым стремлением Леонова защитить право художника на внешне опосредованное воссоздание событий эпохи, на «боковое зрение», но такое, которое бы открывало пути к философскому осмыслению деяний современности, а не замыкало задачи писателя на бескрылом бытописательстве. При всем этом вопрос о роли предшественников в выборе художником инструментария для своей творческой работы отодвинулся на задний план; во всяком случае он не возникал на страницах критической печати 30-х годов с такой неотступностью, какая была характерна для дискуссий 20-х годов. И все же именно 30-е годы надо считать одним из тех этапных моментов, когда вопрос о роли Леонова в литературном процессе и, естественно, в связи с этим вопрос о преемственных связях писателя, его месте в общей перспективе национального литературного развития обрел наиболее интенсивную окраску.

¹² Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1953, т. 24, с. 491.

¹³ Луначарский А. В. Упадочное настроение среди молодежи. Есенищина. М., 1927, с. 21.

¹⁴ На литературном посту, 1927, № 5—6, с. 57.

¹⁵ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1955, т. 30, с. 186.

Свидетельством этому явилось прежде всего «Предисловие» Горького к французскому изданию романа «Барсуки» (1931).

Эта статья («Предисловие») не была широко известна в нашей стране, и создавалась она не для советского читателя. Но гигантская по своим масштабам и живая, повседневная связь Горького, находившегося за границей, с литературной жизнью советского государства, его активное участие в судьбе десятков литераторов позволяли старейшине пролетарской литературы оказывать непосредственное влияние на развитие социалистического искусства. Так было, надо считать, и со статьей о Леонове, подготовленной для издательства «Ридер». Историко-литературное значение этой работы трудно переоценить. В ней Горький сделал попытку определить важнейшие линии развития советской литературы. Творчество Леонова, достигшее к этой поре высокой зрелости, помогало Горькому по-новому ставить этот вопрос. «Предисловие» к французскому изданию «Барсуков» явилось одной из самых значительных историко-литературных работ Горького накануне Первого Всесоюзного съезда советских писателей (1934), его важнейшим литературоведческим исследованием, посвященным не только изучению творческой индивидуальности Леонова, но и судьбе наследия Достоевского в XX в., и проблемам преемственности в советской литературе в целом.

В этой статье Горький не просто прокомментировал особенности художественного развития Леонова, но впервые, словно кладя конец разного рода недоверию, постоянно витавшему в критике 20-х годов над леоновскими произведениями, безоговорочно определил, что его творчество безусловно принадлежит главному направлению национальной культуры: Леонов — «один из наиболее крупных представителей той группы современных советских литераторов, которые продолжают дело классической русской литературы — дело Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Достоевского и Льва Толстого... Талант Леонида Леонова растет необыкновенно быстро... от „Барсуков“ до „Вора“, от „Вора“ до повести „Соть“ он сделал шаги, настолько крупные, что я лично не вижу в старой русской литературе случая столь быстрого и неоспоримого роста... Я вполне сознательно измеряю Леонова столь высокой мерой, сознательно смотрю на него из ряда крупнейших людей нашей старой литературы: Леонид Леонов сам внушает предъявлять к нему высокие требования».¹⁶ Особая заслуга Горького состоит также и в том, что впервые в «Предисловии» оказались выделенными его творческим чутьем и получили яркую классическую характеристику некоторые из наиболее, наверно, оригинальных особенностей леоновского художественного письма: «симфонически-стройная» мелодия «Соти»;

¹⁶ Горький М. Предисловие к французскому изданию романа Леонова «Барсуки». — В кн.: Горький и советские писатели. Литературное наследие, т. 70, с. 262—263.

«слово, одежда лжи и правды, характеризует человека так же, как дело, и Леонов умеет наградить каждого из своих героев прекрасно подчеркнутой индивидуальной речью»; «из неисчерпаемого богатства нашего языка Леонов искусно умеет отобрать именно те слова, образительность и звучность которых особенно магически убедительна, и в книгах его почти нет лишних слов»; «мастер своего дела, он, почти никогда не рассказывая, всегда изображает, пользуясь словом, как живописец краской».¹⁷

В этой работе Горький предпринял и попытку перевести обсуждение вопроса о преемственных связях в творчестве Леонова на иные ориентиры, чем те, которые выдвигала критика 20-х годов. При этом он стремился оказать настойчивое, решительное влияние и на литературные пристрастия самого автора «Вора». Если критику он стремился избавить от привычки искать родословную Леонова у Замятина, Ремизова, Сологуба, Достоевского, то Леонова предостерегал от чрезмерного увлечения последним.

Тонко наблюдая природу таланта Леонова, предугадывая возможное его развитие, Горький стремился увлечь Леонова искусством поэтического живописания Л. Толстого, Лермонтова, Тургенева. Поэтому он писал: «Все более часто встречаешь в рисунке Леонова крепкие штрихи Льва Толстого, те штрихи, которыми Толстой достигал поразительной пластичности изображения, что давалось ему с таким великим трудом. Если о Толстом возможно сказать, что он «ковал свои книги из железа», а Тургенев отливал свои из меди и серебра, то Леонов работает очень сложным сплавом металлов. В его описаниях пейзажа нередко звучит „лирика стихии“ Тютчева, а в очерках фигур людей чувствуется резкая и острая точность прозы Лермонтова».¹⁸

Хотя общая идея преемственности обнаруживала себя в этой статье Горького лишь метафорически («Вообще Леонов — пчела, которая собирает свой мед с цветов наиболее богатых медом»),¹⁹ тем не менее здесь вполне отчетливо выявлялась горьковская мысль не об объективных условиях осуществления преемственных связей в искусстве, а о значении главным образом личной воли художника, разумного, оценочного начала при выборе традиции, при осуществлении писателем права наследования. Горький искал наиболее эффективных путей, чтобы оказывать целенаправленное воздействие на формирование литературного процесса в эпоху становления пролетарского искусства, — и потому обращался к разуму и воле художника.

В силу этих, по-видимому, причин столь непримиримо и выступил в «Предисловии» Горький против какого бы то ни было родства советской литературы с творчеством Достоевского. Выступление было столь решительным, что тема Достоевского стала

¹⁷ Там же, с. 262.

¹⁸ Там же, с. 262—263.

¹⁹ Там же, с. 263.

в этой статье не только просто равноправной с темой леоновской, но, возникшая поначалу как частный момент развития преемственных связей у Леонова, она сразу переросла у Горького в самостоятельную историко-литературную проблему и даже обрела несколько категорический характер, отодвинула на второй план вопрос о Леонове.

Суждения Горького о Достоевском, сформулированные в «Предисловии», являются лишь одним из фактов той сложной истории отношения Горького к наследию Достоевского, к которой хотя не раз и обращалось литературоведение, но до сих пор ответа оно не сумело найти на все стоящие в этой теме вопросы.²⁰ Страницы же «Предисловия» привлекаются к изучению этой проблемы пока наименее редко, хотя они имеют, видимо, немаловажное значение не только для изучения идейно-эстетических взглядов Горького самих по себе, но и для уяснения тех историко-литературных обстоятельств, которые раскрывают процесс восприятия традиции Достоевского советской литературой в целом.

В «Предисловии» Горький, находясь на склоне своей жизни, высказал особенно резкое неприятие Достоевского. Пути созревания этих суждений историкам литературы еще предстоит продолжать изучать. Сегодня вполне обстоятельно выявлены главным образом лишь те социальные мотивы, которые позволяли Горькому произвести исторический суд над неверием Достоевского в победу революции: Участник революционного подъема в России, Горький не мог принять идей смирения и нравственной покорности: «Мое отношение к социальной педагогике Достоевского и Толстого не изменилось и не может измениться. Смысл двадцатипятилетней общественной работы моей, как я понимаю ее, сводится к страстному моему желанию возбудить в людях действенное отношение к жизни».²¹

Но горьковедение пока еще не раскрыло и не объяснило психологическую, творческую природу и всю сумму тех обстоятельств, которые на протяжении всего творчества теснейшим образом связывали Горького с Достоевским. Он испытывал явное влияние его личности, его творческого наследия. Изучая феномен этих отношений, предстоит объяснить устойчивость или мимолетность, глубокую взволнованность или холодную официальность многих суждений Горького о Достоевском, их эволюцию, их действенность, их общественный резонанс. Имя Достоевского в представлении Горького в разные годы играло сложную роль.

²⁰ См. об этом: Ермакова М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). Автореферат диссертации на соиск. уч. степени доктора филол. наук. М., 1973; Дмитраков И. П. Ф. Достоевский и М. Горький. (К вопросу о преемственности художественных традиций). — В кн.: Материалы научной конференции к 50-летию образования СССР. Тезисы докладов. Бирск, 1972, с. 66—68; и др.

²¹ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1953, т. 23, с. 448.

Иногда он включал его в число славных имен России («А смешная страна эта большущая Россия — каких она родит людей оригинальных! Лесков, Бакунин, Толстой, Достоевский — не скажете, что это не славяне. . .») ²² и видел в нем символ ее нравственных исканий («. . . весь он, кругом взятый, конечно, величайший из великомучеников русских. И более искренен, чем Лев Толстой»). ²³

Иногда в поисках всечеловеческой истины Горький, хотя и отвергал идеи Достоевского о путях к всечеловеческому братству, сам оказывался именно на тех же кругах неверия в нравственные идеалы, которые двумя десятилетиями раньше катастрофически свергли Достоевского в пучину философских, морально-нравственных сомнений («. . . Ницше, поскольку я его знаю, нравится мне. А это — потому, что, демократ по рождению и чувству, я очень хорошо вижу, как демократизм губит жизнь, и понимаю, что его победа будет победой не Христа, как думают иные, — а брюха»). ²⁴ Имя Достоевского очень часто вызывало Горького на драматический, трудный творческий поединок.

Иногда имя Достоевского становилось предметом беспощадных ниспровержений со стороны Горького: «В этом смысле, если угодно, вся „Жизнь Клима Самгина“ своего рода состязание с Достоевским, автором „Бесов“. . . „Старик“ своего рода памфлет, пародия на Достоевского и его проповедь смирения. . .». ²⁵

Только при учете всей совокупности этих и многих других, не затронутых здесь моментов можно понять сложность отношения Горького к Достоевскому. «У Горького бывали в литературе, — как отметил К. Федин, — особые нелюбви, пристрастия, недружелюбия и даже ненависти. Так как литература не делилась им на живую и мертвую, но вся существовала в одном непрерывном ряду писателей, стоявших поближе и подальше от Горького, то, например, с Капнистом или Хемницером у него могли быть столь же оживленные отношения, как с Пришвиным или Пастернаком. В свой объективизм оценок он умел вводить страшно много личного, и были литературные репутации, с которыми он сводил счеты всю жизнь.

Именно так он не любил Достоевского. Это была не только неприязнь политическая и объективная, неприязнь к автору «Днев-

²² Горький М. Письмо А. Л. Волынскому. Апрель 1898 г. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в. М., 1975, с. 365.

²³ Горький М. Письма И. Иванову-Разумнику. 1913. Цит. по: Бялик Б. Достоевский и «достоевщина» в оценках Горького. — В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959, с. 99.

²⁴ Горький М. Письмо А. Л. Волынскому. Декабрь 1897 г. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX—начала XX в., с. 360—361.

²⁵ Десницкий В. А. А. М. Горький. Очерк жизни и творчества. М., 1959, с. 474—475; см. также: Овчаренко А. М. Горький и литературные искания XX столетия. М., 1971, с. 76—78, 176—179.

ника» и «Бесов». Нет, Горький не мог простить Достоевскому его каких-то интимных интонаций, создающих музыку морали, окраску всей системы чувствования писателя». ²⁶

Такое отношение Горького к наследию Достоевского почувствовали и поняли его младшие современники, таким оно раскрылось и в «Предисловии» к «Барсукам».

Продолжая развивать идеи, изложенные в статьях «О карамазовщине» и «Еще о карамазовщине», Горький здесь еще более последовательно и неотступно выносит приговор социально-философскому содержанию творчества Достоевского.

В статьях 1910-х годов, вызванных осуществлением театральных постановок по роману «Бесы», так или иначе присутствовало горьковское предостережение и одновременно оговорка на тот счет, что главные опасения автор связывает именно с инсценировками произведений Достоевского: «Горький не против Достоевского, а против того, чтобы романы Достоевского ставились на сцене... Вся деятельность Достоевского-художника является гениальным обобщением отрицательных признаков и свойств национального русского характера, я уверен, что образы его на сцене театра, подчеркнутые игрою артистов, приобретают убедительность и завершенность большую, чем на страницах книг. Я считаю это социально вредным...». ²⁷

В «Предисловии» к «Барсукам» Горький уже не делал этого различия; он не принимал творчества Достоевского в целом и поэтому давал ему безоглядно уничижительные характеристики. Достоевский предстает здесь художником, «у которого страх перед жизнью и болезненный гнев на людей объяснялся эпилепсией», и только. Автор «Предисловия» подчеркнуто не делал разграничений между личностью писателя и его героями: «Достоевский и личностью и творчеством своим гениально показал миру, до какой чудовищной степени личность может быть изуродована условиями ее бытования в капиталистическом обществе. Бессильная озлобленность и малодушие были выделены как главные черты общественного поведения писателя («„Фурьерист“, он пострадал за это и всюю силой чувственности своей возненавидел причину своих страданий»). Оценки героев и произведений Достоевского имеют здесь негативный характер: Достоевский — «поэт бунта ради бунта», основное произведение писателя — «Записки из подполья», где провозглашена «защита полного, безграничного произвола личности»; «Достоевский в фигуре „человека из подполья“ создал большое и злое животное»; «Бедные люди» — «жалобная» и «жалкая повесть»; «Раскольниковы, Ставрогины и прочие Карамазовы — разнообразные воплощения... „человека из подполья“»; в «Дневнике писателя» Достоевскому «пришлось

²⁶ Федин К. Горький среди нас. (Картины литературной жизни). — В кн.: Федин Конст. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1973, т. 10, с. 113—114.

²⁷ М. Горький о литературе. М., 1953, с. 156, 158.

противопоставить „стихийному анархизму“ „больного, злого, непривлекательного человека“ укрощенных церковностью „идиотов“ и бездарных монастырских послушников»²⁸ и т. п.

На основании такого рода заключений Горький решительно пытался поставить заслон между наследием Достоевского и творческими замыслами Леонова. Он объяснял открытую приверженность последнего Достоевскому не иначе как «свойственной молодежи торопливостью», считал признания Леонова о Достоевском «непродуманными и ошибочными».

Беспощадным был ход размышлений о Достоевском в горьковском «Предисловии». Но сложившиеся именно в нем суждения, как показывает история изучения творчества Леонова, как раз и запечатали то мнение, которое складывалось в критике 30-х годов. Вопрос о литературной родословной Леонова как бы потерял свою остроту. В общем виде в представлении критики он становился именно таким, как обозначил его Горький: творчеству Леонова как бы предписано было беспрепятственно развиваться из многообразных контактов с богатейшим наследием всей русской литературы, за исключением творчества Достоевского. Но неумолимым приговором, вынесенным здесь Достоевскому, был, казалось, возведен заслон перед этой «опасной» традицией.

Вопрос о роли классического наследия в творчестве Леонова словно исчезал из поля зрения критики как решенный.

Подспудно же развитие событий шло не столь спокойным путем. Появление романа «Дорога на Океан» (1935) вновь обострило проблему. В этом произведении критикой опять было усмотрено пагубное влияние именно Достоевского.

С одной стороны, эта тема вспыхнула как отблеск прошлых, уже ставших привычными приговоров автору «Вора», а с другой — она заставляла по-новому взглянуть на то, как оформлялась самостоятельность творческой позиции Леонова. Если раньше влияние творчества Достоевского расценивали как следы ученичества в произведениях Леонова, как ошибки молодости писателя, то непокорность предостережениям и запретам, которую не скрывал перед читателем Леонов, будучи уже одним из самых опытных мастеров в советской литературе, заставляла искать иные причины столь преданной привязанности Леонова традициям Достоевского. Однако трудно отыскать факты сколько-нибудь объективного, всестороннего рассмотрения этой проблемы в критике второй половины 30-х годов. Леонов работал не по подготовленным рецептам, он «не оправдывал надежд» и потому вызывал раздражение критики своим творческим «упрямством».

Это раздражение сочилось как в снисходительных оценках особенностей психологического анализа в «Дороге на Океан» («Но „достоевщина“, т. е. любовь к кропотливому анализу

²⁸ М. Горький и советские писатели. Незданная переписка. Литературное наследство, т. 70, с. 263—264.

темных закоулков человеческой низости, тления и смрада, миновав образ Глеба Протоклитова, все же просочилась в роман, не пощадив в одном месте даже Курилова),²⁹ так и при социальных характеристиках отдельных героев романа («...слишком долго, упорно, истерично, иногда совсем „по Достоевскому“ спорит Леонов с „обугленными культяпками“ прошлого (сцена в подвале у Дудникова, образ Кормилицына), он поворачивает их читателю „патологической, бредовой стороной“») ³⁰ и т. п.

Раздраженным — видимо, оттого, что Леонов не внял предостережениям — было и не отправленное Леонову письмо Горького о «Дороге на Океан» (1935): «Над всей сюжетной линией весьма чувствуется мрачная и злая тень Достоевского. Его мстительное отношение к людям чувствуешь в неожиданных капризных психологических „загибах“, свойственных почти всем героям романа...».³¹

После «Дороги на Океан» чаще всего именно с влиянием Достоевского стали связывать нелегкие искания Леонова в области драматургии. Ту сложность психологической, социальной жизни, которую воссоздавал писатель в пьесах второй половины 30-х годов — «Половчанские сады», «Волк», а затем «Метель», — значительная часть критики стремилась списать за счет пресловутой «достоевщины». Как было замечено в одной из критических статей тех лет, подавляющее число рецензий на пьесы Леонова 30-х годов отмечали влияние Достоевского.³²

Наследие Достоевского представлялось читателю прежде всего в интерпретации горьковского «Предисловия» к французскому изданию «Барсуков», и поэтому было естественным, что связь творчества Леонова с традицией Достоевского нигде не расценивалась хоть сколько-нибудь с положительным коэффициентом. Она лишь являлась знаком той или иной неудачи драматурга. В лучшем случае произведения Леонова противопоставляли Достоевскому: «Любить и уважать человека он научился у Горького. Л. Леонов не любит юродством попа Лаврентия, он не восхищается иезуитским притворством Магдалинина, он не превозносит в Луке пресловутые «две бездны» карамазовщины. Он сохраняет свое — советского писателя — отношение к унижению человеческой личности и защищает ее достоинство».³³

За исключением беглых редких замечаний, без необходимой литературоведческой аргументации, относительно влияния Че-

²⁹ Селивановский А. «Дорога на Океан» Л. Леонова. — Литературный критик, 1936, № 3, с. 101.

³⁰ Брайнина Б. Роман о дороге в социализм. — Книга и пролетарская революция, 1936, № 7, с. 142.

³¹ Горький М. Письмо Л. М. Леонову. 4 октября 1935 г. — В кн.: Горький М. Письма о литературе. М., 1957, с. 491.

³² См.: Мейерович Е. Человек и события. — Театр, 1939, № 7, с. 88.

³³ Гус М. Волки и люди. «Волк» Л. Леонова в Малом театре. — Литературная газета, 1939, 15 мая.

хова, Горького или Л. Андреева на пьесы Леонова, проблема восприятия писателем классических традиций в критике тех лет не обсуждалась.

Новый этап в ее изучении наступил в первые послевоенные годы.

Впервые в статье Е. Суркова «О пьесах Л. Леонова „Нашествие“ и „Ленушка“» (1944) был поднят вопрос о «генетической связи» Леонова именно с Достоевским, о «внутренней близости» этих двух художников как историко-литературном явлении. Е. Сурков предпринял попытку объяснить истоки этой творческой близости, находя их в «общности художественных темпераментов», в родственности нравственных исканий («чувство справедливости и жажда ее», «поиски правды», «способность отрешиться от всего мелкого, узко личного, „житейского“ во имя высших нравственных целей»³⁴ и т. п.), в сходстве философской настроенности произведений этих двух писателей (Леонов «„прикован“ к тем же „проклятым вопросам“, над которыми мучился трагический талант Достоевского»)³⁵.

В статье была предпринята и попытка охарактеризовать способ существования преемственных связей у Леонова: несомненная родственность тем и некоторых идей в творчестве этих писателей соседствует, по наблюдению автора, с «отчаянной полемикой Леонова с Достоевским».

По-видимому, именно такой — исследовательский — аспект изучения темы классических традиций в творчестве Леонова и позволил автору прийти ко многим плодотворным наблюдениям, например над особенностями освещения в драме «Нашествие» проблемы народности (традиционные начала и леоновское понимание народности), над своеобразием характера Федора Таланова и др.

И все же достижения послевоенной критики в осмыслении особенностей бытования классических традиций в творчестве Леонова необходимо связывать прежде всего с историко-литературными размышлениями самого писателя, с которыми он особенно активно стал выступать начиная с середины 40-х годов. Леонов как бы сам взял на себя литературоведческую ответственность осмыслить пути соприкосновения современности с классическим наследием.

Об этом свидетельствовали уже его публицистические выступления военных лет. В статье «Неизвестному американскому другу. Письмо второе» (1943) в памяти современников Леонов вызывал имена Л. Толстого, Золя, Барбюса, Горького как олицетворение гуманистических исканий человечества. Среди них было и имя Достоевского, символизирующее наиболее обнаженную

³⁴ Сурков Е. О пьесах Л. Леонова «Нашествие» и «Ленушка». — В кн.: Театр. Сб. статей и материалов. М., 1944, с. 12—13.

³⁵ Там же, с. 39.

идею гуманности: «Этот человек нетерпеливо замахивался на самое Провидение, однажды заметив слезинку обиженного ребенка».³⁶

В этом «Письме» Леонов, словно продолжая мучительные раздумья Достоевского, особенно настойчиво развивал «детскую тему», тему ребенка, ставшего жертвой фашистской жестокости.

Именами выдающихся писателей прошлого Леонов не просто иллюстрировал богатство духовной жизни, силу нравственного чувства своего народа. Даже в те тяжкие годы военной опасности его мысль была наделена не только публицистическим, но и напряженным философским содержанием. Леонов и здесь, в статьях о фашизме, продолжал вести перед лицом современности нелегкий диалог — в поисках аргументов «за» и «против» — со своими великими предшественниками, и прежде всего диалог с Достоевским о нравственной природе человеческого существа, о границах нравственности в человеческом обществе: «Что же сказали бы они теперь, эти непреклонные правдоисцы, зайдя в детские лазареты, где лежат наши маленькие, тельцем своим познавшие неустройство земли, пряча культяпки под одеялом, стыдясь за взрослых, не сумевших оберечь их от ярости громилы? Они подивились бы человеческой породе, в которой и горячее пламя тысяч детских глаз не выплавило гневной набатной меди!» (10, 103).

Несколько позднее в юбилейных речах о Чехове (1944), о Грибоедове (1945), о Горьком (1945), о Гоголе (1952) Леонов раскрыл поразительную глубину и тонкость своего историко-литературного мышления.

«Преемственность — основа прогресса» (10, 193), — прозвучало в те годы из уст Леонова. И эта социально-философская, эстетическая концепция пронизала собою по существу всю последующую публицистическую и художественную деятельность писателя. Уже в своих первых статьях о классиках русской литературы Леонов предложил такие суждения о связи современности с искусством прошлого, которые предостерегали от упрощенных или диктаторских толкований явлений преемственности в советской литературе вообще и в творчестве самого писателя в частности.

Заслуживает особого внимания характеристика Леонова жизненного процесса развития культуры. Писатель выделил здесь, с одной стороны, идею преемственности как определяющий фактор обогащения культуры, а с другой — подчеркнул мысль о необходимости понимать объективно существующую, внутреннюю социальную, нравственную сложность развития искусства, которая является и тайной, и источником его жизни в истории каж-

³⁶ Леонов Л. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1972, т. 10, с. 103. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

дого народа. «Культура есть процесс живой, таинственный и хрупкий, она нуждается, — писал Леонов в статье «Судьба поэта», — не только в поэтах и ученых, но и в солдатах, героях и мучениках. Она, как атолловый остров, — где верхнее кольцо прочно покоится на неподвижных нижних. Останови эту жизнь, и миг его поглотят ночь и волны...» (10, 119).

Именно в те годы впервые, по-видимому, появился и набросок леоновской «формулы», раскрывающей особенности бытования преемственности в литературе, — это поэтический образ арки, анфилады арок, под которыми, по мысли Леонова, неизбежно проходит художник на пути к обретению самостоятельного голоса. «Всякий кому будет принадлежать честь дальнейшего развития русского репертуара, — прозвучало в его статье „Горький сегодня“, — неминуемо должен будет пройти под творческой аркой Горького, после того как минует он улицы и площади — Гоголя, Островского и Чехова» (10, 141).

Несмотря на то что публицистическая деятельность Леонова вполне обстоятельно исследована советскими литературоведами, историко-литературное содержание его публицистических статей, их роль в общем движении современной литературоведческой мысли требуют еще детального изучения. Литературоведческие работы Леонова содержат ценнейшие идеи и наблюдения о назначении и целях искусства в социалистическом обществе.

Открыто заявленная в публицистике Леонова 40—50-х годов его преданность классике, национальным традициям, а также исследовательский пафос его статей о русских писателях — все это, с одной стороны, словно снимало необходимость изучения преемственных связей непосредственно в самом художественном творчестве писателя, а с другой — все это само по себе представляло новый материал для критики, для осмысления ею проблемы классических традиций у Леонова. Этот материал предстояло собрать, накопить, прежде чем приступить к его изучению.

Видимо, в значительной мере из-за этих причин вплоть до середины 50-х годов не создавалось сколько-нибудь значительных работ о преемственности в произведениях писателя. Изредка возникали то сопоставление пьесы «Обыкновенный человек» с комедией «Горе от ума» А. Грибоедова,³⁷ навеянное страстной речью Леонова о Грибоедове, то суждения о традициях русской классической литературы в творчестве Леонова в плане общей постановки вопроса.

Наиболее плодотворное время изучения проблемы преемственности наступило, по-видимому, начиная со второй половины 50-х годов, когда творчество Леонова стало предметом изучения академической науки.

³⁷ См.: Малюгин Л. О смешном и серьезном. Заметки о комедии. — Театр, 1946, № 3—4, с. 12.

В монографии «Романы Леонова» (1954), а затем в книгах «Творчество Леонида Леонова. К характеристике творческой индивидуальности писателя» (1962) и «Этюды о Леониде Леонове» (1978) В. А. Ковалев систематизировал существующий документальный, историко-литературный материал, связанный с темой преемственности в творчестве Леонова, предложил научное обоснование проблемы, а также наметил наиболее важные аспекты изучения традиций Гоголя, Чехова, Щедрина, Горького в творчестве Леонова. Наиболее всесторонне В. А. Ковалев обследовал преломление горьковской традиции в контексте всей суммы сложных, а подчас и противоречивых творческих взаимоотношений Леонова и Горького. Собственно, круг наблюдений о гоголевской, чеховской, горьковской традиции и до сих пор остается в основном в рамках, очерченных в работах этого исследователя.

Что же касается традиции Достоевского, то ход изучения этой темы определялся наиболее трудно в современном литературоведении, он претерпел на протяжении последних десятилетий очевидную эволюцию.

После суждений, высказанных в 1944 году Е. Сурковым о «генетической связи» Леонова и Достоевского, прошло несколько десятилетий, прежде чем этот тезис стал наполняться в большей или меньшей степени развернутым историко-литературным, методологическим содержанием.

В критике конца 50-х—начала 60-х годов было высказано решительное несогласие с былыми догматическими упреками по адресу Леонова о зависимости его от Достоевского и «достоевщины». И хотя были предприняты некоторые плодотворные попытки осмыслить сферы творческой близости произведений этих двух художников, все же научные поиски имели незавершенный характер. Так, в одной из первых монографий о Леонове — в монографии М. Лобанова «Роман Л. Леонова „Русский лес“» (1958) были развернуты несомненно ценные замечания и о горьковской традиции у Леонова, и о том, что влияние Достоевского на раннего Леонова «нельзя рассматривать только в плане мастерства, литературной технологии, оно было глубже и объяснялось исторически».³⁸ В связи с этим автор сопоставил некоторые черты гуманизма Леонова и Достоевского, обратил внимание на идущее от Достоевского своеобразие психологического анализа в леоновских произведениях. Но симптоматично, что эти наблюдения опирались все же во многом на приблизительные положения и потому соседствовали с литературоведческими заключениями такого общего характера, которые в ряде случаев обесценивали позитивные намерения автора.³⁹ («Исключительно при-

³⁸ Лобанов М. Роман Л. Леонова «Русский лес». М., 1958, с. 127.

³⁹ См. об этом также: Ковалев В. А. История изучения творчества Л. Леонова. — В кн.: Ковалев В. А. Леонид Леонов. Семинарий. Пособие для студентов. М.; Л., 1964, с. 52—53.

стальное внимание к интеллектуальной сфере человеческой личности, предельная острота выражения того, как в сознании человека преломляется столкновение идей, борьба мировоззрений, — эта особенность художественного метода Достоевского воспринята и Леоновым»,⁴⁰ и т. п.). Вместе с тем, здесь не однажды было представлено также упрощенным социально-нравственное содержание исканий Достоевского, отчего и преломление традиции этого писателя у Леонова представало нередко в искаженном свете. Так, автор утверждал, что «в ранних произведениях Леонова... нашла отклик отвлеченная гуманистическая концепция Достоевского, выраженная в словах Ивана Карамазова: оправдывается ли высшая гармония кровью ребенка?»;⁴¹ или: «Сосредоточивая свое внимание, как и Достоевский, на судьбах личности, оказавшейся в водовороте общественных потрясений, молодой Леонов гипертрофирует противоречия индивидуалистической личности, усложняет ее психологию»;⁴² «Зависимость от Достоевского выразилась в романе „Вор“ в недоверии, в умалении творческой силы мысли, организующих сил новой жизни... В романе Леонова высказывалось недоверие к разуму в период, когда революционная мысль лежала в основе гигантской преобразовательной деятельности народа»;⁴³ «Усилившееся влияние Достоевского объяснялось исторически. То был сложный период нэпа. Не разобравшись в его сущности, писатель пессимистически оценил действительность и у Достоевского нашел созвучное своим настроениям»⁴⁴ и т. п.

Сходные литературоведческие решения были развернуты и в монографии З. Богуславской «Леонид Леонов» (1960). Здесь затронут в основном лишь один аспект темы — влияние Достоевского на творчество Леонова 20-х годов. Автор сделал ряд плодотворных наблюдений над теми эпизодами первой редакции романа «Вор», в которых обнаруживается воздействие художественного опыта Достоевского при обрисовке Леоновым новой генерации смердяковщины (Чикилев), а также сходство между произведениями Леонова и Достоевского в освещении психологии «маленького человека» (Манюкин).

Но и в этой работе наследие Достоевского представало чаще всего в столь однозначных, застывших и идеологических, и эстетических оценках, что любой случай контакта с таким творчеством не мог не оборачиваться для Леонова, в интерпретации З. Богуславской, непоправимыми в то же время и просчетами, издержками.

Наибольшую вину автор приписывает влиянию Достоевского за то, что в годы нэпа Леонов стремился «в лупу рассмотреть

⁴⁰ Лобанов М. Роман Л. Леонова «Русский лес», с. 133.

⁴¹ Там же, с. 128.

⁴² Там же.

⁴³ Там же, с. 130.

⁴⁴ Там же, с. 132.

малейшие внутренние движения» даже недостойных героев (но такие цели ведь вряд ли когда считались порочными для любого художника). Это объясняется в монографии З. Богуславской не иначе, как «близостью разрушительной сферы творчества Достоевского», влиянием «больной совести» Достоевского, его «философии отчаяния и душевного тупика». ⁴⁵ Литературоведческой неприязнью к углубленному психологизму, который расценивается не как способ познания художником внутренней жизни любой личности, а как мета его добродетелей, надо, по-видимому, объяснять и сформулированный автором вывод о том, что «Леонов искусственно заставляет героев 20-х годов XX века ставить проклятые вопросы, переживать душевные драмы, собственные героям прошлого». ⁴⁶ Поэтому и образ Долomanовой из «Вора» предстает в удручающей характеристике: «В Маше Долomanовой нет никаких примет эпохи, эта демоническая женщина могла бы так же думать, страдать, метаться на страницах романа Достоевского, и ничто в ней не противоречило бы ни строку, ни философии, ни атмосфере произведений писателя, отдаленного от нас более чем полувеком». ⁴⁷

В работах В. А. Ковалева вопрос о влиянии Достоевского на Леонова обрел более перспективное историко-литературное содержание. Через отдельные наблюдения над жизнью этой литературной традиции у Леонова, особенно ценные в книге «Творчество Леонида Леонова. К характеристике творческой индивидуальности писателя» (1962), через осмысление ранее не известных высказываний Леонова о Достоевском в статье «Леонов и горьковская традиция» (1968) — о «бережно-фанатическом отношении Достоевского к России», о его «воспламененном отношении к явлениям жизни», о свойственной ему «неукротимости суждений», «пристальном рассмотрении человеческого характера, молекулярных явлений и процессов в душе человека» и т. п., — в книге «Этюды о Леониде Леонове» (первое издание, 1974) В. А. Ковалев емко охарактеризовал итоги и сформулировал перспективы изучения традиции Достоевского у Леонова: «Сходство Леонова с его великим предшественником является следствием того объективного фактора, что многие темы человеческого бытия, „коренные проблемы устройства человека на Земле“ (Леонов), занимавшие и сжигавшие Достоевского, остаются и в нашу эпоху в повестке дня истории и по наследству переходят к писателю новой эпохи...».

В качестве важнейшего условия изучения на современном этапе проблемы «Леонов—Достоевский» В. А. Ковалев выдвинул и тезис о необходимости нового, новаторского осмысления социально-правственных, эстетических исканий не только Лео-

⁴⁵ Богуславская З. Леонид Леонов. М., 1960, с. 83.

⁴⁶ Там же, с. 115.

⁴⁷ Там же, с. 125.

нова, но и Достоевского. Только проложив новую магистраль в изучении прежде всего наследия Достоевского, по мнению В. А. Ковалева, можно подойти к «разгадке такой стойкой, такой длительной, порою бросающейся взору, порою незаметной приверженности Леонова к Достоевскому — к самой памяти о нем, к его могучему и бесстрашному творческому воображению, к его мудрой мысли, к его *открытиям* по содержанию и *изобретениям* по форме».⁴⁸

На регулярных, начиная с конца 60-х годов, широко организованных Всесоюзных конференциях Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР и Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, посвященных творчеству Леонова, вопросы преемственности стали занимать одно из основных мест. Предпринятые в последние годы по результатам работы этих конференций исследования показали, что вопрос о роли классических традиций в формировании творческого метода Леонова и в развитии советской литературы в целом представляет собою одну из наиболее актуальных проблем. Первостепенная методологическая и историко-литературная важность ее объясняется не только задачей все более тщательно познавать биографию советской литературы, пройденный ею путь. Вопросы преемственности, классических традиций вбирают в себя сердцевину самых жизненно важных проблем развития метода социалистического реализма, его философскую и эстетическую сущность, смысл его поэтической судьбы, высоту его престижа во всемирной истории искусств.

Эта позиция во многом и определила характер разысканий современного леоноведения. При всем том, что картина освоения Леоновым классических традиций воссоздается сравнительно широко, в последние годы произошла решительная перегруппировка акцентов: в качестве главного руслу, в котором протекает жизнь леоновских социально-нравственных, эстетических исканий, выделена традиция Достоевского.

В этом факте сосредоточились, по-видимому, многие обстоятельства.

Прежде всего, как показывают годы, к нему вела вся история изучения творчества Леонова. Вопрос о Достоевском — с отрицательным или с положительным коэффициентом — оказывался при всех поворотах суждений критики так или иначе, но на переднем плане, так что выдвижение его сейчас в центр изучения — вполне естественная историко-литературная акция, она отразила долговременную литературоведческую ситуацию.

Если не решающую, то во всяком случае важнейшую роль сыграла в осуществлении этой фокусировки научных разысканий и открыто заявившая о себе в конце 60-х годов позиция Леонова как историка русской литературы.

⁴⁸ Ковалев В. А. Этюды о Леониде Леонове. М., 1974, с. 289—290.

В 1969 году в румынском журнале «Двадцатый век» появилась статья Леонова «Достоевский и Толстой», которая стала одной из литературоведческих жемчужин писателя. В этом страстном монологе о целях искусства и предназначении художника в современном мире Леонов впервые, идя наперекор утвердившимся в литературоведении концепциям о неколебимой верховной власти в литературе XX века мощной толстовской эпичности, безоглядно, казалось, отдал все литературные преимущества гению Достоевского и именно его традицию признал наиболее жизнеспособной в современном искусстве. «Происходящее на глазах наших смещение вершин все очевидней. Требуется волевое усилие, — пишет Леонов, — исправить привычное школьное чередование двух этих исполинов. Начавшийся столетие назад, такой неравный вначале бег их явно завершается в пользу Достоевского... Речь идет всего только о выявившихся преимуществах *достоевского* творческого метода... Пророческое смятение Достоевского, предвидевшего нынешние дни и нас с вами, создало... совершенный инструментарий, — чтоб не появлялись из-под наших рук идолы глухонемые, смотрящие в дымную даль грядущего и не кричащие об увиденном» (10, 366—367).

Эта статья — один из тех немногих литературоведческих раритетов, в котором сосредоточились ценнейшие духовные, эстетические искания выдающегося писателя. В творческой биографии Леонова она играет роль не только яркого доказательства глубокого историко-литературного мышления писателя. В ней нашел выражение как бы итог тех мучительных раздумий писателя о судьбе Достоевского в XX веке, которым он был предан с самых первых шагов своей творческой работы.

Предложенная в статье «Достоевский и Толстой» историко-литературная концепция не могла не оказать и прямого воздействия на характер научного изучения явлений преемственности в творчестве самого писателя: первойшей задачей стало — понять и объяснить процесс вызревания этой концепции в творческом сознании Леонова.

Сосредоточенность леоноведения наших дней прежде всего на традиции Достоевского, по-видимому, не является моментом преходящим, временным. В ней отражается вполне закономерное движение, отвечающее внутренней логике развития творческой индивидуальности писателя, логике развития преемственных связей в советской литературе вообще.

Переключение внимания историков литературы преимущественно на традицию Достоевского имеет и принципиально важный методологический смысл. Происходит не просто конкретизация, расчленение существующих представлений о творческих контактах Леонова с предшественниками, но в параллельном сопоставлении именно с наследием Достоевского осуществляется интенсивное осмысление центральной проблемы — особенностей

художественного метода Леонова. Вместе с тем — более точно выверяется научный подход к творчеству писателя в целом, так как через связь с наследием прежде всего Достоевского открываются, видимо, пути к внутренней логике развития творческой индивидуальности художника, логике развития преемственных связей в советской литературе вообще. Происходит преодоление той опасности в методике изучения литературных традиций, когда «желание открыть еще одного учителя, продлить список заимодавцев, расчленив текст произведения на куски, написанные будто бы подобно такому-то и такому-то предшественнику, стремление во что бы то ни стало различить в изучаемом произведении отдельные голоса многих и самых разнохарактерных предшественников — ... приводит к тому, что голос самого исследуемого автора исчезает, становится рупором разного рода литературных реминисценций; творческий процесс уподобляется механическому заимствованию из разного рода источников то образа, то выражения, то сравнения, то просто слова, пейзажа и т. д.».⁴⁹

Симптоматична в этом смысле характеристика проблемы, предложенная в одном из учебных пособий 1980 года. Сопричастность Леонова «великому русскому реализму» выглядит следующим образом: Леонов «ценил „злое пламя грибоедовского сарказма“. Гоголь помог ему осознать „всю красоту то торжественной, то разящей русской речи“. Не чужды Леонову обличительная ирония и фантастический гротеск Салтыкова-Щедрина и Сухово-Кобылина. Леонов берет на вооружение и чеховский подтекст „как новую спрятанную координату, как орудие дополнительного углубления и самого емкого измерения героя“. Много значила для Леонова и „прививка“ горьковского гуманизма и социального оптимизма».⁵⁰

Важно отметить, что в этом новейшем пособии даже не упоминается традиция Достоевского. Эта деталь свидетельствует о том, как все еще опасна и трудна эта область исследований в леоноведении.

Процесс преемственности в искусстве состоит не в наличии большей или меньшей суммы отдельных, дисперсных сходств, которые обнаруживаются так или иначе в произведениях художников разных времен и поколений.

Важнейшим, неперемнным условием осуществления преемственности является присутствие типологического, «конституционального родства» (Леонов) между той творческой индивидуальностью, которая дает жизнь литературной традиции, и той, которая вступает с первой в «реципиентный» контакт.

⁴⁹ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 93.

⁵⁰ Зайцев Н. В. Театр Леонида Леонова. Учебное пособие. Л., 1980, с. 3.

Каждое возникновение подобного родства возможно лишь однажды.

Это — однажды — запечатлевает единственно возможный выбор, который делает художник по велению объективных законов литературного, общественного развития. Все другие творческие контакты каждого значительного писателя с предшественниками несомненно возможны, они существуют, обогащают его палитру, его взгляд на жизнь. Но появляется всегда доминанта, которая, как родительское начало, определяет облик индивидуальности художника, придает ему неповторимые родовые черты той или иной литературной традиции, вводит его творчество как жизненно важное звено в цепь сменяющихся поколений.

По-видимому, связь с наследием Достоевского и является той главной линией преемственности, которая не просто придает определенную мелодическую окраску леоновским исканиям — от нее зависит судьба этих исканий. От осмысления и освоения традиций Достоевского зависело формирование творческой индивидуальности Леонова — художника и мыслителя. В анфиладе тех арок (по терминологии Леонова), под сводами которых прошел писатель, принимая на себя нравственный и художнический долг перед памятью истории, принимая заветы предшественников, «арка» с именем Достоевского является, наверное, самой значительной. И поэтому тому этапу творческого развития писателя, который связан контактами с традицией Достоевского, уделяется сейчас столь пристальное внимание.

Важно заметить также и то, что только при условии, если литературоведению удастся доказать и объяснить истинное место традиции Достоевского в творчестве Леонова, только тогда можно будет увидеть и реальную весомость других традиций в произведениях писателя. Без осмысления воздействия на творческую индивидуальность Леонова опыта предшественников в процессе взаимопроникновения этих разных тенденций, в их, так сказать, иерархической соотнесенности, все имеющиеся наблюдения над бытованием классических традиций в творчестве Леонова будут не более чем конгломератом разрозненных замечаний. В то же время ясно, что любой момент преемственности в творческом развитии художника должен обрести при научном толковании значение необходимого элемента в целостной поэтической структуре, которую представляет собою художественный мир каждого значительного писателя.

Стремясь постигнуть сложную жизнь преемственных связей в творчестве Леонова, современное литературоведение пережило определенную пору подъема в конце 60-х — в 70-е годы, когда были предприняты специальные исследования, посвященные этой теме.

И хотя именно в эти годы появились впервые столь обстоятельные исследования о Леонове в связи с традициями Л. Тол-

стого,⁵¹ революционных демократов,⁵² писателей-демократов XIX века,⁵³ Томаса Манна,⁵⁴ П. Брейгеля⁵⁵ и др., все же основное внимание историков советской литературы было уделено традиции Достоевского у Леонова. Предприняты исследования в разных направлениях.⁵⁶

Впервые тема стала так отчетливо и поступательно обретать научные перспективы. Выделилось несколько основных аспектов. Прежде всего были приведены в систему и обстоятельно комментированы скудные, но устойчивые леоновские суждения о роли Достоевского в развитии искусства XX века.⁵⁷

Одновременно с систематизацией этих высказываний стабилизировались те аспекты проблемы, которые были подсказаны самим писателем. В поле зрения подавляющего большинства работ оказались преимущественно те точки соприкосновения Леонова и Достоевского, которые отражают общий у этих художников «технологический» интерес к «молекулярному» рассмотрению психологии героев. При этом заслуживает особого внимания предпринятая в конце 60-х годов плодотворная попытка раскрыть особенности воссоздания у Леонова того психологического феномена, внутренняя жизнь которого была обнажена ранее с особой глубиной именно художественным гением Достоевского. Это — изучение психологии героев, которые «в неистовом водовороте происходящего... мучительно ищут выхода, лишаются

⁵¹ Арденс Н. Традиции Достоевского и Толстого в творчестве Л. Леонова. — В кн.: Большой мир. Статьи о творчестве Леонида Леонова. М., 1972, с. 15—38; Poźniak T. Wokół tradycji Dostojewskiego i Tolstoja w rejskiej prozie radzieckiej lat dwudziestych i trzydziestych. — Acta universitatis Wratislaviensis, (Wrocław), 1979, n. 472, s. 47—56; Каназирска М. Леонид Леонов и наследство на Лев Толстой. — Эзик и литература, 1979, № 6, с. 54—64 и др.

⁵² Дебабов Ф. Публицистика Л. Леонова и революционно-демократическая критика. — В кн.: Большой мир, с. 120—132.

⁵³ Шахов В. В. Традиции демократов в творчестве Вс. Иванова и Л. Леонова. «Неимоверные глубины России». (К проблеме преемственности эстетического идеала в «Русском лесу» Л. М. Леонова). — В кн.: Вопросы стиля и метода в советской литературе. Рязань, 1976, с. 58—75.

⁵⁴ Ершов Л. Леонид Леонов и Томас Манн. — В кн.: Большой мир, с. 39—51; Протасова К. Функции образа писателя в структуре романов Л. Леонова «Вор» и Т. Манна «Доктор Фаустус». — Там же, с. 91—104, и др.

⁵⁵ Корч Н. И. Леонов и Питер Брейгель старший. (К вопросу о преемственности культуры). — Вестник МГУ, 1977, № 1; Opitz R. Leonid Leonow. Philosophie und Composition. Berlin, 1975, S. 37—41, 252—255 (разделы: «Leonid Leonow und Thomas Mann» и «Pieter Bruegel L. A.»).

⁵⁶ См. тезисы доклада Е. В. Тюховой «Итеги и задачи изучения темы „Леонов и Достоевский“» на Всесоюзной леоновской конференции 1979 г. в Пушкинском доме: Русская литература, 1979, № 4.

⁵⁷ См., например: Демченко И. А. Леонов и Достоевский. (К вопросу о творческом мастерстве в романе «Вор»). — В кн.: Тексты докладов предстоящей научно-теоретической конференции аспирантов. (17—18 сентября 1964 года). Ростов-на-Дону, 1964, с. 185—188; Исаяев Г. Г. Леонов о Ф. Достоевском. — В кн.: Писатель и литературный процесс. Сб. статей. Душанбе, 1974, вып. 1, с. 116—169 (Душанбинский пед. ин-т) и др.

возможности спокойно обдумывать свои поступки, болезненный надрыв побеждает их волю. Трагически бессильные герои, в чьей душе искаженно преломляются впечатления от окружающей жизни...»,⁵⁸ «метанья человеческой брызги» «на перегоне двух эпох, в момент социального переплава» (Леонов). Предложенные в этом плане наблюдения К. С. Куровой в статье «К вопросу о традициях Достоевского в романе Леонова „Вор“» (1969) позволили выявить тот особый социально-психологический пласт в произведениях Леонова, который и создает основную подпочву соприкосновения творческого метода автора «Вора» и Достоевского.

Примыкает к этому типу работ и то обширное число исследований, где освещаются под углом зрения традиции Достоевского явления социальной преемственности, т. е. особенности воссоздания Леоновым исторического (в связи с революцией) «конца» маленького униженного человека, певцом которого был Достоевский. Диапазон наблюдений современных исследователей включает как проблемы социально-исторические,⁵⁹ так и сугубо поэтические, главным образом стиливые.⁶⁰ К настоящему времени накоплено в этом плане большое количество тонких научных наблюдений над художественным текстом главным образом леоновских повестей 20-х годов, где тема «маленького человека» была заявлена писателем особенно открыто. Ход осмысления вопросов, связанных с интерпретацией традиции Достоевского у Леонова под углом зрения проблемы «маленького человека», все увереннее позволяет увести ранее творчество писателя от традиционного недоверия критики к самостоятельности запечатленных здесь социально-нравственных исканий начинающего художника и показать, насколько значительными были уже тогда философские параметры размышлений Леонова: «Пусть жалок и мелок быт леоновских героев, пусть они вполне в духе Достоевского занимаются „резекцией души“, автор не ограничивается анализом отдельной человеческой природы, а вводит повествование в русло большой русской литературы. О судьбах человеческой

⁵⁸ Курова К. С. К вопросу о традициях Достоевского в романе Леонова «Вор». — В кн.: Русская и зарубежная литература. Алма-Ата, 1969, вып. 1, с. 69.

⁵⁹ Симонова Б. Леонов и Достоевский. (К вопросу о философской интерпретации темы «маленького человека»). — В кн.: Проблемы реализма в русской литературе начала XX в. М., 1976; Исаев Г. Г. О традиции Достоевского в повести Леонова «Провинциальная история». — В кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Душанбе, 1976, с. 47—60; Исаев Г. Г. Функции двойника в «Конце мелкого человека» Леонова и «Братья Карамазовы». — В кн.: Советская литература. Традиции и новаторство. Л., 1976, вып. 1, с. 85—98; Шенцева Н. В. Развитие жанра повести в творчестве Л. Леонова (20-е—60-е годы). Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. филол. наук. М., 1977, с. 9—13 и др.

⁶⁰ Исаев Г. Г. К вопросу о традиции Достоевского в «Конце мелкого человека» Л. Леонова. (Стилизация пародии). — В кн.: Писатель и литературный процесс. Душанбе, 1975, вып. 3, с. 43—57.

цивилизации и мировой культуры, о смысле истории и попытках „истолковать мироздание“ — вот о чем говорится в произведении. При этом автор отвергает как мрачно-пессимистические пророчества доктора Елкова, так и фаталистические прогнозы профессора Лихарева». ⁶¹

В 70-е годы появился ряд и таких работ, в которых было проведено плодотворное сопоставление некоторых творческих принципов Леонова-романиста с особенностями повествования у Достоевского. Это позволило обнаружить принципиально важное типологическое родство романистики двух писателей (структура личности, свойства композиционных решений, двойничество, принципы реализации человеческой сущности, построение характеров и конфликтов и др.). В исследованиях Л. Ф. Ершова «Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство» (1967), Е. Тюховой «Концепция человека в романах Достоевского и Леонова («Преступление и наказание» и «Вор»)» (1972), Е. В. Стариковой «Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса)» (1972), В. П. Крылова «Философская проза Леонида Леонова. Вопросы поэтики» (1977) и в ряде других была впервые столь ярко развернута интереснейшая картина творческих поисков Леонова. Писатель почти во всех своих произведениях рещался вновь и вновь прикоснуться к страницам Достоевского, пылающим гневом и состраданием к человеческому жизнеустройству. С высоты пройденных десятилетий Леонов пытался вновь выверить и осмыслить поэтические, социально-нравственные решения Достоевского. Вот почему, в частности, по наблюдению Е. В. Стариковой, «развитие и переосмысление наиболее философски и психологически насыщенных метафор Достоевского в самых существенных идейных узлах произведения останутся постоянной чертой стиля Леонова, постоянным опознавательным знаком литературной генеалогии его творчества». ⁶²

Результаты предпринятых в этой области исследований позволили современному литературоведению прийти к вполне уверенному выводу: Леонов «потому-то и вступает в своих романах и пьесах в диалог с самыми большими людьми прошедшей литературной эпохи, что те новые истины, которые родились в пламени революции, становятся тем виднее во всей своей всечеловеческой значительности, чем более фронтально, последовательно, смело сопоставляются они с духовным опытом прошедших поколений». ⁶³

⁶¹ Ершов Л. Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство. Л., 1967, с. 184.

⁶² Старикова Е. В. Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса). — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. М., 1972, с. 645.

⁶³ Сурков Е. Проблемы творчества Леонида Леонова. — В кн.: Леонов Л. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1969, т. 4, с. 10.

Подобная трактовка проблемы помогает обнаружить новые аспекты в изучении особенностей творческой работы Леонова. Она заставляет задуматься над необходимостью сопоставлять творчество Леонова и Достоевского в их социально-эстетической целостности, не умаляя при этом оригинальности одного ради сохранения писательской независимости другого; над возможностью сопоставить само существо мировосприятия этих художников, их философские воззрения.

Одна из первых такого рода попыток была предпринята в начале 60-х годов М. Лобановым, который коснулся особенностей решения некоторых сходных философских проблем — особенно проблемы разума — в произведениях Достоевского и Леонова.⁶⁴ Исследователь сопоставил с «Братьями Карамазовыми» и «Сном смешного человека» концепцию мира, воссозданную и в «Воре», и в «Русском лесе», и в «Бегстве мистера Мак-Кинли». В связи с этим М. Лобанову удалось обнаружить ряд таких философских аспектов творческой работы писателя, которые раньше оказывались вне поля зрения критики.

Другой, по-видимому, один из наиболее плодотворных аспектов, также связанный с философскими основами творчества художников, был намечен В. А. Ковалевым в статье «Л. Леонов и М. Горький» (1968).⁶⁵ Привлечение в этой работе малоизвестных высказываний Леонова о Достоевском позволило заострить внимание на том, что в центре сопоставительного изучения творчества этих писателей должны оказаться воззрения того и другого художников на национальные основы исторической жизни.

Собственно, именно в этом направлении с конца 60-х годов и стали впервые разворачиваться те научные исследования, в которых предпринималась попытка осмыслить наиболее трудные (если помнить реакционную сущность принципиально важных воззрений автора «Братьев Карамазовых») созвучия между Леоновым и Достоевским — соприкосновение идей мировоззренческого порядка, взглядов писателей на историческую жизнь своего народа, на русский национальный характер, их гуманистические воззрения.

Этим вопросам были посвящены статьи А. И. Хватова «Духовный мир человека и координаты времени» (1968), автора настоящей работы «К характеристике художественного своеобразия творчества Леонова» (1967), «Леонов и Достоевский» (1969), «Leonow und Dostojewski zum Problem der historischen Kontinuität» (1971),⁶⁶ разделы в монографии Л. Ф. Ершова «Русский советский роман. Национальные традиции и новаторство» (1967),

⁶⁴ Лобанов М. Традиция и спор. — В кн.: Лобанов М. Сердце писателя. Слово о литературе. М., 1963, с. 33—62.

⁶⁵ Ковалев В. А. Л. Леонов и М. Горький. — В кн.: М. Горький и его современники. Л., 1968, с. 228—231.

⁶⁶ Wissenschaftliche Zeitschrift. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe. Leipzig, 1974, H. 2, S. 351—357.

статья Б. Симоновой «Нравственно-эстетический аспект проблемы культурного наследия. (О концепции преемственности Леонова)» (1976) и затем диссертационное исследование этого автора «Литературно-эстетические взгляды Леонова. (Проблема культурного наследия)» (1977) и др. Многие стороны этих вопросов затрагивались, естественно, и в других работах, посвященных традиции Достоевского у Леонова.

Изучение этого круга проблем, наверное, сможет подвести современное литературоведение к пониманию глубинной связи Леонова с наследием Достоевского. Именно здесь, надо полагать, лежат концы и начала тех главных вопросов, на которые ищет Леонов ответы на протяжении всей своей творческой жизни, пытаясь — по законам духовного сродства — как бы утолить нравственные, философские муки Достоевского, так и не сумевшего поверить в будущее человечества. Хотя уже и сейчас можно говорить об определенных положительных результатах, полученных в этой области, все же самые сложные проблемы еще предстоит решать. Пока в основном изучается, осваивается общий пафос патриотических, гуманистических настроений писателей, но остается все еще не постигнутым то, по каким касательным, на скрещении каких координат, в каком противостоянии обнаруживается единое звучание воззрений этих художников как разных, но внутренне целостных, независимых социально-философских систем. Только тогда и проблема преемственности в целом обретет черты философско-эстетического явления, обладающего сложными закономерностями, не сводящегося к ученическим заимствованиям, или к влияниям мастера на рабочего ученика, или к всегда опасной и часто бесплодной игре реминисценций.

С появлением работы А. Лысова «О библейской культуре в творчестве Л. Леонова» (1980), на наш взгляд, открывается еще одна область новых исследований. Изучение тех источников народно-книжной культуры (Библия, апокрифы), к которым обращались в своем творчестве и Достоевский, и Леонов, поможет глубже понять черты сходства и различия идеологических исканий этих художников, их отношение к культуре народа, особенности творческого сознания каждого из них, поможет проникнуть к более глубоким стадиям их творческого процесса — и еще полнее услышать все интонации того диалога, который ведет Леонов с Достоевским. Уже первоначальные разыскания в этой теме позволяют А. Лысову показать, как — в полемике с Достоевским — Леонов переосмыслил в своих произведениях библейские апокрифические сюжеты, которыми пользовался Достоевский. При этом Леонов показывает неистощимую жизнеспособность не церковного, но именно народного миропонимания, культуры народа.⁶⁷

⁶⁷ См.: Лысов А. О библейской культуре в творчестве Л. Леонова. — *Literatura*. Вильнюс, 1980, вып. 2, с. 64—75.

В исследованиях последних лет все чаще начинают обнаруживаться разноплановые подходы к изучению традиции Достоевского в творчестве Леонова.

Так, леоновское восприятие поэтики «реализма в высшем смысле» (Достоевский) освещается в статье В. П. Крылова «Художник, мастер, мыслитель» (1979);⁶⁸ внимание Леонова к нравственному идеалу Достоевского — в книге Е. Л. Лепешинской «Нравственный мир героев Леонида Леонова» (1977);⁶⁹ сходство Леонова и Достоевского в эстетических исканиях, в построении художественных произведений — в работах Н. Н. Малаховой «Достоевский и Леонов. Феномен близости» (1974);⁷⁰ Т. М. Вахитовой «Мудрость и очарование» (1979)⁷¹ и др.

Шире становятся известны исследования о традиции Достоевского у Леонова таких зарубежных авторов, как М. Бабович («„Вор“ Леонида Леонова». Белград, 1967), Л. Форгач (Послесловие к сборнику рассказов «Бродяга». Будапешт, 1967), М. Дрозда («Леонов и Достоевский. Перечитывая роман „Вор“». Неаполь, 1975) и др.

Но все же, несмотря на столь многообразные плодотворные поиски современного литературоведения, опасность упрощенного подхода к существованию традиции Достоевского в прозе Леонова продолжает сохраняться и сейчас. Теперь эта опасность выражается не столько уже в насильственном отторжении Леонова от наследия Достоевского, сколько в утверждении тезиса о стремительном, облегченном, во что бы то ни стало преодолении советским писателем идей и поэтики Достоевского. Появился даже хотя и несколько бытовой, но очень точный в подобных утверждениях термин, отводящий традиции Достоевского место всего лишь «полуфабриката» в творческом процессе Леонова.

При этом воззрения Достоевского предстают чаще всего в огрубленном, искаженном виде. Автор «Братьев Карамазовых» оказывается достоин не иначе как только нетерпимых ниспровержений. Такая группировка фактов ведет, естественно, к компрометации самой идеи преемственности, а следование Леонова непосредственно традиции Достоевского предстает как слепое заблуждение писателя на том или ином этапе его творческого пути.

Так, например, в книге Л. Финка «Уроки Леонида Леонова. Творческая эволюция» (1973) многократно появляющееся имя Достоевского служит всего лишь синонимом «абстрактного гуманизма», «метафизической односторонности», реакционности со-

⁶⁸ Крылов В. Художник, мастер, мыслитель. — Север, 1979, № 5, с. 107—109.

⁶⁹ Лепешинская Е. Л. Нравственный мир героев Леонида Леонова. Воронеж, 1977, с. 142—147.

⁷⁰ Малахова Н. Н. Достоевский и Леонов. Феномен близости. — В кн.: По страницам русской и зарубежной литературы. Ташкент, 1974, с. 39—54.

⁷¹ Вахитова Т. М. Мудрость и очарование. — Дон, 1979, № 5, с. 163—171.

циальных воззрений и т. п. Всякая встреча Леонова с Достоевским поэтому расценивается как назидательный урок советскому писателю. Автор монографии с непререкаемостью учителя подводит не одну черту тем исканиям Леонова, которые будто бы были отмечены — особенно в 20-е годы — лишь «несостоятельными обанкротившимися заповедями» абстрактного гуманизма (что означает близость писателя к Достоевскому). Л. Финк, чтобы избавить Леонова от связи с Достоевским, не раз демонстрирует, как надо с размахистой уверенностью выводить социально-нравственные искания советского писателя из «тупика... метафизичности», хотя бы и ценой утверждения идей антигуманных, выдавая их при этом за прогрессивное будто бы качество гуманизма новой эпохи. На страницах этой работы с удивительным литературоведческим долготерпением муссируются вопросы о «цене крови», о заповеди «не убий» как пришедшие к Леонову от Достоевского. Ответами на эти вопросы становятся у Л. Финка чаще всего коварные рецепты, по которым будто бы вызревали в творческом сознании Леонова истинные идеи революционного насилия. В «Барсуках», например, по безобидной на первый взгляд интерпретации Л. Финка эти идеи предстают как воплощение в образе Павла Рахлеева «железной, непререкаемой убежденности» в том, что «насилие оправданно и необходимо, ибо в конечном счете совершается для людей и во имя людей». Но тут же автор развертывает столь человеконенавистническую картину поступков героя, которая будто бы начертана в романе, что вопрос о «преодолении» Достоевского оказывается идеологически скомпрометированным. Антона, пишет Л. Финк, «не может остановить даже то обстоятельство, что он вынужден уничтожить брата, с которым когда-то „вместе плакали в подвале“, с которым сблизжают трудно забываемые детские радости и печали. Он действительно „разомнет“ брата, который когда-то последнюю карамельку отдавал Паше, чтобы помочь ему перенести физические муки. „Разомнет“, как бы больно при этом ни было, ибо он убежден, что гуманно убирать с дороги тех, кто мешает».⁷² При таком ходе рассуждений положительный герой «Барсуков» становится у Л. Финка рядом с одним из сподвижников Чингисхана («Туатамур»), который тоже был «поэтом насилия, он абсолютно убежден в своем праве убивать и топтать все живое».⁷³ Достоевский оказывается сродни «историографу» Гоголеву Ковякину, с его «трусливым и смиренным мещанским гуманизмом»; Леонов предстает мыслителем, с чингисхановской одержимостью попирающим «глобальный страх перед „кровью“, перед любым насилием»,⁷⁴ а леоновская концепция личности насильственно перекраивается автором монографии:

⁷² Финк Л. Уроки Леонида Леонова. Творческая эволюция. М., 1973, с. 24—25.

⁷³ Там же, с. 15.

⁷⁴ Там же, с. 17.

«... дальнейшее решение проблемы требовало появления в творчестве Леонова уже не размышляющего (?), а действующего героя»; ⁷⁵ основной же мотив философской концепции Леонова предстает в переложении Л. Финка окрашенным удручающей житейщиной: «Великая историческая роль нашей страны заключается в том, что она добровольно и самоотверженно взвалила (?) на свои плечи титанический труд „экспериментальной проверки“ и воплощения самой действенной людской идеи о „золотом веке“». ⁷⁶

Вполне естественно, что такой подход к освещению творчества Леонова не может углубить научные представления о бытовании традиции Достоевского в произведениях советского писателя.

Что же касается освещения проблем преемственности у Леонова в их целостности, то эти вопросы почти не ставятся в работах последних лет. Все внимание сосредоточено главным образом на традиции Достоевского, которая, как надо полагать, должна в качестве главного звена выстроить согласованную изнутри цепь творческих контактов советского писателя с предшественниками. Тогда, по-видимому, научное осмысление целостной эволюции преемственных связей в творчестве Леонова обогатится новыми наблюдениями.

Сейчас же освещение этого вопроса все еще сопровождается серьезными научными издержками. Так, в одной из монографий последних лет о Леонове словно поверх всех историко-литературных ориентиров вновь возникла концепция, соответственно которой Леонов начинал будто бы свой путь в состоянии эклектической неразборчивости по отношению к предшественникам.

В 20-х годах эта концепция явилась в ореоле даже некоторой поэтичности. Леонов был сравнен тогда с «чуткой и верной мембраной». «Внутренний стиль Леонова, — писал Д. Горбов, не скупясь на картинные сравнения, — это плавная и гибко-извилистая река центральной полосы России, послушно отражающая в своем чистом и прозрачном, но и глубоком потоке все разнообразие прибрежной жизни и изменчивости неба над ней... Эта особенность творчества Леонова видна и в его чисто литературных истоках. Среди наших писателей нет равных Леонову по количеству откликов на предшествующее литературное развитие. Достоевский, Горький, Лесков уже были отмечены критикой как учителя Леонова. К ним следовало бы присоединить Ф. Сологуба, Бунина, Ремизова. Это не подражательность, но отзывчивость и родство. В лучших своих вещах («Записках Ковякина», «Барсуках», «Воре») Леонов делает органический сплав их литературных манер и превращает его в нечто самостоятельное: в свою собственную литературную манеру». ⁷⁷

⁷⁵ Там же, с. 60.

⁷⁶ Там же, с. 342—343.

⁷⁷ Горбов Д. Вступительная статья. — В кн.: Леонов Л. Собр. соч. Харьков, 1929, т. 1, с. 19.

В начале 70-х годов эта «концепция чуткой мембраны» вновь ожила в монографии Е. Стариковой «Леонид Леонов. Очерки творчества» (1972). Так же, вслед за Д. Горбовым, щедро пользуясь цветистостью стиля, автор монографии излагает по существу ту же простую мысль о полной зависимости раннего Леонова от окружавших его литературных влияний.⁷⁸ Правда, в наше время эта унижительная несамостоятельность преподносится Е. Стариковой с некоторым оттенком иного, чем у Д. Горбова, теоретизирования: будто бы такой «подражательный» Леонов был исторически нужен как передатчик — для утверждения, для сохранения в литературном процессе эпохи революции существовавших до Октября эстетических ценностей. «Разнообразные по темам и стилям сказки и рассказы раннего Леонова, вобравшие в свои изысканно цветистые образы опыт русской поэзии начала века, — пишет автор, — по сути дела были для писателя не просто пробой собственных сил как прозаика на отработанном уже литературном материале (хотя было и это), но и утверждением разных, однако в чем-то и равных для него ценностей. . . Для Леонова в этот период не было существенной разницы между народной сказкой и Достоевским, между Лесковым и Блоком — он был одинаково отзывчив на очень противоречивые тенденции старой русской литературы, он их все принимал как единое в своем пестром многообразии сокровище». Чуть ниже границы этого списка расширяются еще больше: «от „Слова о полку Игореве“ до Бальмонта и даже, если хотите, Северянина. Леонов в 1922 году был слишком молод, чтобы трезво и почтительно соблюдать точные масштабы».⁷⁹

Появление такого рода концепций объясняется, по-видимому, многими причинами. Одной из главных среди них является недостаточное теоретическое осмысление тех процессов, которыми отмечена литературная эпоха после победы Октябрьской революции.

Несмотря на большое количество историко-литературных исследований, посвященных этому времени, теоретические наблюдения все еще не обогащаются более глубокими выводами. Не изменили пока этой картины и новейшие притязания так называемого системного подхода к литературе 20-х годов.

Так, например, подводя итоги историко-литературного изучения эпохи Октября с позиций «системного подхода», Г. Белая в статье «Принцип историзма и литературный процесс. (К методологии исследований советской прозы 20-х годов)» выдвигает в качестве принципиальных достижений современной литературоведческой мысли истины, которые все же не в состоянии углубить наши представления о литературном процессе эпохи рево-

⁷⁸ См. об этом также: Ершов Л. Литературоведческие парадоксы. Заметки на полях новых книг о Леониде Леонове. — Наш современник, 1974. № 6, с. 161—167.

⁷⁹ Старикова Е. Леонид Леонов. Очерки творчества. М., 1972, с. 18—19.

люди. Даже позиция теоретической невозмутимости автора не может заслонить того факта, что предлагаемые в этой статье тезисы — считать 20-е годы не «хаотичным», а «переходным временем», в связи с этим видеть, что этические тенденции прозы не были безусловно поступательными, что народный характер в литературе 20-х годов был «многовариантен» (как будто когда-либо он был иным в русской литературе!), а что «романное мышление» есть не только жанровая категория, но категория жанрово-стилевая,⁸⁰ — прежде всего не несут в себе сколько-нибудь обновляющих теоретических наблюдений. Они бытовали и бытуют в критике еще со времен гражданской войны⁸¹ и отражают явления хотя и действительные, но лежавшие во многом на поверхности литературного процесса тех лет. Они не отражают всей сложности историко-литературного развития революционной эпохи.

Необходимо помнить, что «для системно-исторического подхода существует прогноз, предвидение, предсказание», что «системный подход в его историческом аспекте как раз и позволяет выяснить не просто структуру, то есть статику социального объекта, не просто отличие данного объекта от множества других, ему подобных или близких к нему, но связь, преемственность между объектами или различными состояниями того же объекта, превращение данного объекта в другой, из него выросший, но качественно от него отличающийся».⁸² Но о каком же «системном подходе» может идти речь, если в работе Г. Белой русская литература 20-х годов предстает в полном отрыве от ее предшествующего развития.

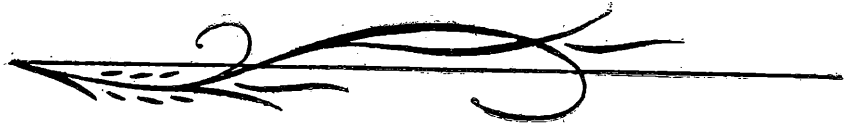
Эти и многие другие проблемы, стоящие сегодня на повестке дня советского литературоведения, ведут к необходимости более углубленного изучения актуальных вопросов, связанных с осмыслением явления преемственности в литературном движении.

⁸⁰ Белая Г. А. Принцип историзма и литературный процесс. (К методологии исследования советской прозы 20-х годов). — В кн.: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978, с. 349—365.

⁸¹ См.: Советский роман, его теория и история. Библиографический указатель. 1917—1964. Сост. Н. А. Грознова. Л., 1966, с. 11—40.

⁸² Афанасьев В. Динамика социальных систем. — Коммунист, 1980, № 5, с. 60.





ТРАДИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ЛЕОНОВА

ПУБЛИЦИСТИКА

Выяснение идейно-эстетической родословной Леонова в единстве с природой его творческой оригинальности — один из самых сложных вопросов в литературоведческой науке.

Многогранно соприкасающееся с жизнью, с русской литературой творчество писателя имеет точки сближения с искусством таких художников, как Гоголь, Чехов, Л. Толстой, Горький, Достоевский. И если в настоящее время достаточно полно исследовано влияние на Леонова горьковской традиции, с ее уверенным оптимистическим началом, то изучение традиции Достоевского, наиболее ярко живущей в леоновском творчестве, требует еще серьезных научных разысканий.

Необходимы дополнительные наблюдения над художественным текстом произведений писателя, которые смогут позволить сделать выводы и теоретического плана — о судьбе наследия Достоевского в советскую эпоху, о характере преемственности в искусстве социалистического реализма, о типологической сущности историко-литературных процессов, стоявших у истоков пролетарского искусства, об идеологических, эстетических путях формирования творческой индивидуальности в советской литературе.

Те заключения, к которым пришли теоретики литературы последних лет, наблюдая важнейшие закономерности осуществления преемственных связей в литературном процессе, предпосылают такое освещение проблемы традиций у Леонова, которое должно объяснить встречу творчества советского писателя с наследием Достоевского как объективно необходимое событие в истории литературы, подготовленное всем ходом ее развития.

Да и носит ли следы случайности неодолимое тяготение Леонова к творчеству, к личности Достоевского?

Искусство Достоевского стоит в ряду тех литературных пристрастий раннего Леонова, жизнеспособность которых только сейчас, может быть, выявляется в более полной мере.

По признанию писателя, он «прочел Достоевского впервые в тринадцать лет. Поразило громадное количество тайников, где спрятано безумно дорогое . . . что нельзя трогать» . . .¹

Затем были доклады и дискуссии о Достоевском в гимназическом кружке «Самообразование» (создан 26 ноября 1917 года). В одном из докладов, как свидетельствует журнал «19» (гектографическое издание кружка), в частности, была «тонко проанализирована» первая часть «Преступления и наказания».²

В эти годы имя Достоевского возникло в эстетических исканиях Леонова на первый взгляд неожиданно. Но оно, как показывает время, явилось необходимым звеном в кругу тех эстетических ориентиров, которые вырисовывались в сознании начинающего писателя, пусть пока еще в ассоциациях романтической окраски, но тем не менее они демонстрировали вполне последовательные тенденции в воззрениях раннего Леонова.³ В юношеских рецензиях и статьях, помещенных в архангельских газетах 1917—1918 гг., о чеховских спектаклях, о работах живописца С. Г. Писахова, о драматурге С. Найденове, о Горьком раскрылись первые эскизы тех эстетических, историко-литературных концепций, которым Леонов будет предан впоследствии на протяжении всей своей творческой жизни. Рядом с уверенным появлением горьковской формулы «Человек — это звучит гордо!» возникал символический образ русского Севера: «звон хрустальных звонов . . . Китежа», «спокойный, медленный» сказ вершущек сосен, «скомканных бурями и холодным солнцем» тайги, о «давно исчезнувшем, занесенном пылью и снегом веков Муромце».⁴

Многосоставность этого образа возникает не как разноплановое живописание пейзажной картины, а из стремления будущего писателя найти «составные элементы» того эстетического идеала, который сохранял бы в искусстве жизнь национальной исторической традиции, способной питать веру современников в силы Родины, и наделять оптимистическую горьковскую формулу конкретным историческим содержанием. Леонов уже тогда пытался осмыслить саму форму наследования, сохранения социально-исторической традиции в искусстве. Так возникает мысль о влиянии на жизнеспособность поэзии Севера «яркого пламени снежного костра Блока и заунывных звонов нестеровских монастырей».

Само по себе сопоставление было и неожиданным, и как будто не нашедшим еще потаенных, естественных поэтических или со-

¹ Высказывание Л. М. Леонова во время беседы с ним автора настоящей работы 7 декабря 1977 года. (Далее публикация материалов из бесед автора с Л. М. Леоновым будет сопровождаться указанием в тексте даты беседы).

² «19». Издание кружка «Самообразование», 1918, с. 8. (Из архива заслуженного деятеля науки РСФСР, профессора В. А. Ковалева).

³ См. об этом: Ковалев В. А. Творчество Леонида Леонова. К характеристике творческой индивидуальности писателя. М.; Л., 1962, с. 20—38.

⁴ Там же, с. 27.

циально-исторических путей друг к другу для России новой — и блоковской, нестеровской России. Но все же оно было решительно проведено молодым Леоновым в дни революционных событий. Сопоставление гуманистической формулы Горького и той Руси «в тундрах и тайгах», которая живет под звук «хрустальных звонов Китежа», свидетельствует о восприятии Леоновым национальной традиции как многогранного эстетического явления. По сути своей это переключалось с восприятием русского искусства начала XX века А. Блоком или И. Буниним, которые его расценивали как уникальное явление по своей художественной синтетичности, благородству нравственных идеалов, гражданской целеустремленности. Так, например, И. Бунин накануне Октябрьской революции называл русскую литературу «одной из самых молодых, одной из свободнейших и разностороннейших литератур в мире».⁵

И то, что национальную традицию Леонов представлял в оформлении блоковского и нестеровского искусства, говорит не только и, может быть, не столько о неуверенности эстетических исканий начинающего писателя, сколько о неожиданной на первый взгляд и потому уже смелой его интуиции: в эстетически разноплановых фактах искусства видеть знак вполне определенного социально-исторического родства.

Здесь не было ни эстетической, ни социально-нравственной неразборчивости. Не имена Козьмы Пруткова, Ремизова или Северянина сопровождали первоначальные поиски Леоновым гуманистических, эстетических идеалов: он связывает свои искания прежде всего с Горьким, Чеховым, Блоком. Примечательны его рассуждения о роли Г. В. Плеханова в развитии русской общественной мысли. В архангельских статьях возникла формула о Г. Плеханове как о «пасынке русской революции».

Впоследствии раздумья раннего Леонова о русском Севере, его тревоги по поводу губительной силы мещанства отзвучат не в одном леоновском выступлении.

В ту же пору, спустя год-два, возникло в первых публикациях Леонова и имя Достоевского. Оно явилось в 1921 году, когда Леонов был весь погружен в агитационно-публицистическую, корреспондентскую работу в красноармейских газетах — органах Политуправления Реввоенсовета 6-й армии и Политуправления Московского военного округа, и казалось, что непосредственно художественное творчество даже и не набирало еще в нем самостоятельной силы. В работе были лишь несколько рассказов, опубликованных в первоначальном варианте в архангельских газетах (они до сих пор по существу исключаются писателем из своей творческой биографии). Имя Достоевского появилось в кавун написания «Бурыги», «Туатамура» и «Петушихинского про-

⁵ Бунин И. А. Речь на юбилее Русских ведомостей (1913). — В кн.: Иван Бунин, кн. I. Литературное наследство, т. 84. М., 1973, с. 318.

лома», «Конец мелкого человека» и «Ухода Хама» — произведения, в которых оказались словно запрограммированными потенциальные возможности будущей судьбы художника. Именно в эти годы Леонов искал и подтверждения родства наследия Достоевского с свершившейся революцией. В своем стихотворении к 100-летию Ф. М. Достоевского он писал:

Ты не знал, да и знать откуда
В дни кнута, эшафота, плетей,
Что свершится однажды чудо
На просторах России твоей...

Если б жил ты, — ты был бы с нами...⁶

Наверное, можно было бы воспринять это суждение только в ряду тех высказываний критики 20-х годов, которые модернизировали и облик, и творчество Достоевского.⁷ Но волевое, на первый взгляд, поэтическое решение Леонова предстает сегодня как зоркое провидение начинающего писателя. Леонов понимал, что новое общество, рожденное Октябрьской революцией, не отвергнет демократического содержания творчества Достоевского. В поэтической историко-литературной концепции Леонова была высказана и готовность его как современника революции взять на себя своего рода личную ответственность за судьбу этих связей Достоевского с новым обществом:

Да, ты наш, — брат рабочего люда,
Свет, зажженный тобой, не погас,
Ты не знал, что свершится чудо,
Но я знаю, ты верил в нас.

В этом выразилась не только юношеская отвага или необдуманная дерзость молодого литератора. Время показало, что в раннем романтическом стихотворении запечатлелись те эстетические эмоции, которым Леонов остался верен на всем протяжении своего писательского пути.

Несколько раз потом появятся осторожные суждения писателя о традиции Достоевского в его творчестве. Например, на вопрос корреспондента «Литературной газеты» «У кого из классиков вы учились?» он ответил: «Раньше всего у Гоголя, а потом у того же Достоевского, на котором по иронии судьбы я срезался (на экзамене, — Н. Г.). Затем я очень многим обязан Максиму Горькому».⁸ Имя Достоевского ставилось не иначе как после Гоголя. В 1964 году в изложении интервьюеров прозвучало резкое суждение писателя: «В моих произведениях нет влияния Достоевского. Впрочем, об этом уже писал и Горький в предисловии к парижскому изданию „Барсуков“. Под сводами, где и мы ходим, уже

⁶ Цит. по кн.: Ковалев В. А. Творчество Леонида Леонова, с. 36—37.

⁷ См. об этом: там же, с. 37.

⁸ Ромов С. Встреча с Леонидом Леоновым. — Литературная газета, 1930, 24 сентября.

ходили и другие. Вот и все. Меня тоже интересуют философские связи вещей. А также и до предела взвихренные чувства. Как и в „Метели“». ⁹

Даже если отвлечься от журналистской интерпретации писательского текста, то все равно можно утверждать, что во всех этих, а также и в ряде других случаев Леонов не отрекался от традиции Достоевского, но предостерегал от упрощенного толкования роли этой традиции в его творчестве, стремился вывести разговор о преемственных связях за рамки поисков следов лишь убогой зависимости писателя от того или иного предшественника. И потому отстаивал право каждого художника на самостоятельное восхождение к труднейшим высотам искусства, без опоры даже и на плечо столь великого классика, как Достоевский.

Такой взгляд отвечает одной из филологических концепций Леонова, которую он особенно последовательно развивает в своих статьях и выступлениях, — о характере, об условиях осуществления преемственных связей в искусстве.

Отвергая в современной литературе хроникально последовательные связи любого рода, писатель считает, что и в движении преемственности главное не в том, чтобы в той или иной степени похожим шагом идти вслед одному из предшественников: «Наше время нервное и переменчивое, чтобы можно было *следовать* чему-либо оставшемуся от предшественников. Вернее говорить о конституциональном родстве, об одинаковых параметрах „усилительных ламп“...» (18 мая 1971 года). В связи с этим Леонов на протяжении многих лет тщательно проясняет, обогащает все новыми оттенками свою метафору об «арках» предшествующего опыта, под которыми проходит любой художник, вырабатывая свою поэтическую систему. Знакома читателю с этой своей литературоведческой идеей в статье «Горький сегодня» (1945), Леонов обозначал тогда лишь маршрут, направление движения («Всякий, кому будет принадлежать честь дальнейшего развития русского репертуара, неминуемо должен будет пройти под творческой аркой Горького, после того как минует он улицы и площади — Гоголя, Островского, Чехова»). Позднее, не раз возникая в суждениях писателя о литературе, эта метафора приоткрывает уже принцип сложного воздействия на художника предшествующего литературного опыта: «Мы проходим под всеми арками, которые возведены до нас. Эти арки, как магнитные линзы, они влияют на нас, производят изменения в нас, если (!) обнаруживается концептуальное, конституциональное родство» (26 сентября 1970 года), т. е. «магнитные линзы» создают сферу влияния и производят в однородной среде изменения по законам их культурно-исторического, социально-нравственного родства. Затем леоновская метафора запечатлеет и сам характер изменений, которые испытывает писатель, оказываясь в плоскости магнитного

⁹ *Elet és irodalom* (Budapest), 1964, 14 марта.

поля «арки», под воздействием традиции, результат этих сложных контактов: «Мы проходим неминуемо через все арки. В начале пути, когда ближе к арке подхожу, — сильнее тени, блики; ухожу — слабее ... Но главное: генетическое сходство, конституциональное. В равных условиях природа создает одинаковые вещи, их не различить» (22 февраля 1974 года).

В развитие этой метафоры как сопутствующая величина в концепции Леонова возникает и понятие «камертона». Оно позволит раскрыть особое понимание механизма возникновения близких, созвучных мелодий в творчестве разных писателей. «Нельзя, — считает Леонов, — искать параллелей в литературе по принципу: „Это — отсюда..., а это — вот отсюда...“ Здесь камертон играет главную роль. От камертона начинает звучать мелодия. В литературе происходит такое же явление». А вспоминая свои ранние произведения, создававшиеся в музыкальном ключе, близком поэтической стихии Достоевского, писатель уточнит свое сравнение: «... как большой колокол — и маленькие колокольчики...» (30 марта 1978 года), т. е. одинаковое, сходное звучание рождается не как механическое повторение уже обнародованной ранее мелодии, но как возникновение самостоятельной музыки, которая обрела жизнь потому, что идущий от камертона, от «большого колокола» звук встречается с такой же структурой, которая, восприняв этот звук по закону родства, дает начало своей, самостоятельной мелодии.

Идея конституционального родства художественных явлений как главного условия, при котором только и может осуществиться преемственность в литературе, положена Леоновым и в основу предложенной им дифференциации историко-литературного процесса в России. «В русской литературе есть ясно обозначенные три линии развития. Первая (я мысленно называю ее «античной») — это Пушкин, Толстой, Чехов. Мир отражается непосредственно в его целостности. Вторая — отражение действительности здесь не прямое, а преломленное. Художественное восприятие идет как бы через внутренний мир человека. Это — Гоголь, Достоевский (надеюсь, меня не упрекнут в нескромности за признание: если бы я осуществил то, что задумал, я и свое скромное творчество связал бы с этой линией). Третья, — условно говоря, просветительская. Она начинается с Чернышевского, представлена Слепцовым, Левитовым и увенчивается литературной деятельностью Максима Горького».¹⁰

Писатель, таким образом, выделил те три основных литературных явления, в рамках которых преимущественно и совершаются важнейшие непрерывные преемственные контакты.

Позднее сравнив угасание и возобновление литературных традиций с законами жизни «мощных вечных потоков», которые воз-

¹⁰ Леонов Л. «Три линии». — В кн.: Чехов и Лев Толстой. М., 1980, с. 324—325.

никают каждый раз, когда появляются определенные «климатические условия, рельеф земли, наклон орбиты», Леонов приближит свою мысль к философской идее спирали, где повторные «круги» исторического движения («отрицание отрицания») вновь возвращают духовный опыт общества к прежним, нерешенным проблемам в поисках всечеловеческих ответов о смысле бытия. Этим и объясняется жизнь традиции. Столь самостоятельное, глубокое — как с теоретической, так и с историко-литературной точки зрения — осмысление, в частности, явлений преемственности всегда придавало суждениям Леонова, и прежде всего его суждениям о Достоевском, уверенную независимость. Писатель ощущал свое родство с русской классикой не как зависимость от ее нелегкой, но величественной судьбы, а как сотрудничество с ней. Поэтому всегда так безоглядно преданны и обезоруживающе просты, открыты высказывания Леонова о Достоевском. Как художник и мыслитель он никогда не упрощал сложной фигуры Достоевского, не прятался за щитом апологетических оценок, как никогда не подходил и к отречению от Достоевского.

Творчество Леонова представляет собой один из самых ярких, мужественных диалогов, на которые когда-либо решалась литература XX века, выясняя свои «взаимоотношения» с классикой, — диалог с наследием Достоевского. Нескольким наивно звучащие поэтические строки 1921 года в свете последующих фактов предстают не случайно вырвавшимся признанием Леонова, а той отправной, исходной точкой, с которой и начинался этот диалог. Все последующее творчество, наверное, можно считать развертыванием леоновских аргументов в защиту своего первого поэтического признания. В годы наиболее высокой зрелости, именно подтверждая юношеские литературоведческие пристрастия, Леонов и предложил одну из наиболее сложных и трудных историко-литературных концепций относительно творчества Л. Толстого и Достоевского: «Начавшийся столетие назад, такой неравный вначале бег их явно завершается в пользу Достоевского» (10, 366).

Но между стихотворением в «Красном воине» и статьей «Достоевский и Толстой» (1969) были мучительные годы, — большую часть своего пути к Достоевскому Леонову как художнику советской эпохи приходилось преодолевать в нелегком литературоведческом одиночестве, так как, прежде чем наша современность обрела спокойную уверенность в оценке наследия Достоевского, ушли долгие годы на преодоление нетерпимого отношения критики к этому наследию.

Теперь уже стали хрестоматийно известными высказывания писателя конца 20-х годов, когда на вопрос о том, художественный метод какого классика он считает наиболее соответствующим современности, Леонов ответил: «Ф. М. Достоевский, ежели на то хватит сил и разумения».¹¹ Затем последовали в печати много-

¹¹ На литературном посту, 1927, № 5—6, с. 57.

кратные высказывания Леонова о необходимости постигать секреты психологического анализа в романах Достоевского, учиться у Достоевского «пристальному рассмотрению человеческого характера, молекулярных явлений и процессов в душе человека, сталкиванию различных, противоположных характеров»,¹² о том, что для автора «Вора» овладение методом Достоевского означает «овладение дедовским инструментом, предназначенным для последующих поколений».¹³

Принцип «молекулярного рассмотрения человека», способ художественного «логарифмирования» у Достоевского все неотступнее привлекал внимание писателя: «Если говорить прямо о тех, кто влиял на меня в пору моего формирования, то я назову: отчасти Гоголь, конечно Достоевский, в особенности его система молекулярного рассмотрения человека, его любовь к своей стране, к своему народу. . .».¹⁴ «Там, где Толстой подробно рассказывает, Достоевский логарифмирует. Одна деталь может включить очень много. Мне это ближе».¹⁵

Но даже самая тщательная система доказательств, подтверждающая сходство «инженерного» искусства этих писателей, все же оставляет без ответа вопрос о причине особого внимания Леонова к творчеству именно и, может быть, даже прежде всего Достоевского.

В 40-е годы возникают леоновские признания по поводу социально-правственных контактов его творчества с наследием Достоевского. «Многие элементы их (классиков, — Н. Г.) сочинений послужили для образования меня самого, — говорил писатель в одном из интервью. — Но если нужно сказать прямо, я бы назвал частично Гоголя и, разумеется, Достоевского, в особенности его метод молекулярного исследования человека, его любовь к своей стране, к своему народу. . .».¹⁶ Леонов все больше подчеркивает, что у Достоевского ценен «не только прием», но его «бережно-фанатическое отношение к России», его «воспламененное отношение к явлениям», его «неукротимость суждений».¹⁷ Опубликованы некоторые из этих материалов были в конце 60-х годов, тогда они и стали входить в историко-литературный оборот.

Налицо вполне последовательная, казалось бы, с тематической точки зрения публикация высказываний Леонова о Досто-

¹² Цит. по: Ковалев В. А. Леонов и Горький. — В кн.: М. Горький и его современники. Л., 1968, с. 230.

¹³ Цит. по: Порман Р. Н. Творчество Л. М. Леонова в годы Великой Отечественной войны. (Ученые записки Казанского гос. пед. института. Серия филологических наук, вып. XVII). Казань, 1962, с. 91.

¹⁴ Старикова Е. Леонов о литературном труде. — Знамя, 1961, № 4, с. 186.

¹⁵ Бать Л. Л. Леонов о литературном труде. (Из бесед с писателем). — Вопросы литературы, 1960, № 2, с. 187.

¹⁶ B a t o v a L. En visite chez Leonid Léonov. — La littérature soviétique, 1946, N 3, p. 67.

¹⁷ М. Горький и его современники, с. 232.

евском: сначала признание приемов «технологического» мастерства и только впоследствии выражение интереса к его социально-нравственным исканиям. По-видимому, логику обнаружения леоновских суждений о Достоевском можно было бы признать и вполне естественной логикой самого осмысления советским писателем традиции Достоевского, т. е. постепенного и все более глубокого постижения им особенностей творчества Достоевского. Но это было бы возможно при условии, если бы творческий путь писателя развивался, как все еще часто утверждается в критике, «пропорционально» последовательному «улучшению» качества леоновского искусства: от известной непроясненности эстетических и социальных ориентиров в первых произведениях к овладению основами реализма не ранее чем в «Барсуках», затем первое самостоятельное приобщение к социалистическому мироотношению в «Соти», «Скутаревском» и «Дороге на Океан», завершившееся одним из вершинных достижений социалистического реализма — «Русским лесом». В параллели с этим развитием обычно рассматривается несколько излишняя и вроде бы неуверенная привязанность Леонова к наследию, к инструментарию Достоевского, приводившая не только к удачной учебе, но и к нелегким оплошностям, — например в «Воре», «Конце мелкого человека», — которые были исправлены впоследствии художником в новых редакциях этих произведений.

Но появившиеся в последнее пятилетие первые отрывки из нового романа Леонова словно колеблют эту схему, во всяком случае ломают ее «восходящую прямую».

Об этом говорят, правда, всего лишь скудные, но тем не менее, неопровержимые факты из творческой истории этого произведения.

Роман был начат именно в ту пору, когда прозвучали первые признания Леонова в преданности Достоевскому. «Начальные мелодии были в 1922 году. Затем, — свидетельствует автор, — тема возникает в 1939 году, потом война, затем работа над темой в 1946—1947 гг., потом бросил ее ради «Русского леса», потом ради второй редакции «Вора» и повести «Evgenia Ivanovna». Вернулся к ней вплотную около 1960 года. Все это ужасно трудно... Сейчас переделываю то, что было написано раньше. Стараюсь «углубить» ценность, валютную стоимость слов и образов...» (21 февраля 1974 года). Так осуществляется работа над произведением, в котором писатель будет искать ответы на многие вопросы, поставленные перед цивилизацией Достоевским. При этом Леонов 70-х годов будет испытывать то же, что и в начале 20-х годов, мучительное и благоговейное преклонение перед художественными, философскими исканиями автора «Братьев Карамазовых»: «Новый роман это самое большое и самое важное из того, что я сделал... Слишком многое накопилось, слишком тяжел груз на плечах России и человечества. Там ищу ответы на многие вопросы...»; «Темы, поднятые До-

стоевским, вспыхивают в руках. Так обострено все потому, что происходит последний решительный бой...»; «Но не знаю, не уверен, будут ли коллизии романа соответствовать коллизиям великого Достоевского...» (18 мая 1971 года).

Таким образом, работа над романом, из которого опубликованы лишь фрагменты «Мироздание по Дымкову» (1974) и «Последняя прогулка» (1980), не только сопровождает, но обнимает собою все важнейшие этапы творческого пути писателя, она воплощает в себе и логику освоения Леоновым традиции Достоевского. Видимо, тогда, в годы революции и гражданской войны, когда выплеснулись юношеские стихи о Достоевском, Леонов и вышел на тот путь исканий, который был освещен его подвижнической готовностью доказать, что, несмотря на катастрофическое неверие автора «Записок из подполья» в «хрустальный дворец» будущего, в революцию, он был «братом рабочего люда», что им «зажженный свет... не погас», что он верил в народ — и тот оправдал его доверие. Доказать это можно было лишь единственным путем: выверить с позиций свершившейся революции те идеологические, художественные решения, к которым пришел Достоевский в своих мучительных раздумьях о будущей судьбе своего народа и цивилизации в целом. И Леонов принял на себя эту задачу истории, принял эту трудную, но высокую миссию русской советской литературы. Так возникли основные мелодии главного леоновского романа. По-видимому, можно предположить, что в поисках художественных решений для магистральных проблем, поднятых в этом произведении, писатель предпринимал работу над многими из своих произведений 20—70-х годов, они были как своего рода творческие эксперименты, которые помогали двигаться вперед по избранному пути. Потому так упрямо и настойчиво традиции Достоевского возникает почти в каждом его произведении — это одна из самых главных мелодий леоновской творческой работы. Потому так проникновенны и глубоки суждения писателя о Достоевском: в поисках новых ответов на вопросы, поставленные в книгах Достоевского, Леонов выходит к философскому осмыслению тех же магистралей и перекрестков истории, к которым выходил и Достоевский. Он познает творческую, нравственную цену усилиям, которые уходят на это осмысление, и потому живет в преклонении перед судьбой автора «Преступления и наказания». «Достоевский, — сказал однажды Леонов, — шахта глубокая... Если я не доберусь до дна этой шахты, но хотя бы ход в ней проложу — я оправдаю свое существование» (26 сентября 1970 г.).

Изучение произведений Леонова в соотносении с творчеством Достоевского по некоторым существенным творческим параметрам приведет, по-видимому, к ценнейшим для искусства XX века, для советской литературы открытиям в леоновской поэтике, эстетике литературного письма — от многих моментов «одинаковой с Достоевским оркестровки» художественных про-

изведений до сближения ряда философских, эстетических линий в исканиях этих двух художников.

Чем же определяется привязанность, устойчивая созвучность, переключка творчества Леонова с миром идей и образов Достоевского? Каков характер этой привязанности? И в чем состоит ее смысл, ее историческое предназначение? Все эти проблемы с новой остротой встанут в наши дни перед литературоведением.

Если оттолкнуться от сравнения, подсказанного писателем, и попытаться выявить те магнитные токи, которые устанавливают неопровержимую связь между творчеством Леонова и Достоевского, то мы сумеем обнаружить немалый круг проблем и аспектов, выявляющих созвучность философского, социально-эстетического мышления Леонова и Достоевского.

Присутствие Достоевского, прямая ориентация на наследие Достоевского или приближение к этому наследию с той целью, чтобы оттолкнуться от него, — это живет на протяжении всего леоновского творчества. Произведения Леонова и Достоевского близки своей эмоциональной, своей интеллектуальной атмосферой. Эта близость сосредоточивается не только в типаже «маленького» человека или в особом «молекулярном» ракурсе изображения человека. Традиция Достоевского живет у Леонова в родстве философской проблематики, в сходстве стилистической настроенности, в определенной общности гражданских устремлений.

На первых порах творчество великого русского классика играло для Леонова, начинающего писателя, по-видимому, роль того «передатчика», который наряду с познанием «de visu» являлся равноправным средством освоения действительности. В этом отношении симптоматично признание самого писателя, объясняющего свою привязанность в первые годы творчества к миру Достоевского: «О новом человеке я не мог писать декларативно, схематично, как писали некоторые литераторы. Меня не удовлетворяло такое изображение. Я должен был понять, разобраться, решить для себя, и только после этого я мог писать о нем».¹⁸ То, что молодой Леонов национальную действительность воссоздавал именно в очертаниях Достоевского, оказывалось в его творчестве своеобразным «предохранителем» от возможного увлечения начинающего художника стихией упрощенной реконструктивности жизни. Это было фактом немаловажного историко-литературного значения.

С одной стороны, в нем таилась для начинающего писателя опасность несамостоятельного и даже нарушенного, с точки зрения исторической, восприятия действительности — поскольку не было прямого, с ясной перспективой пути между свершившейся революцией и компрометирующими революцию доктринами Достоевского. С другой стороны, перед Леоновым во весь рост встала задача сохранить одну из наиболее сложных возможно-

¹⁸ Цит. по кн.: М. Горький и его современники, с. 230.

стей социально-исторической преемственности в искусстве и, прислушиваясь к интонации Достоевского, имея перед собой гамму красок именно этого художника, прийти к самостоятельной, отвечающей историческим требованиям новой жизни, эстетико-философской концепции мира. Леонов-художник принял вызов этой труднопреодолимой противоречивости. Писатель преданно и мужественно посвятил себя поискам тех величин в творчестве Достоевского, которые бы обнаружили свою жизненную силу и в новых исторических условиях.

Это был, надо полагать, нелегкий поиск, потребовавший от Леонова не только тонкого чутья художника, но и немалого гражданского мужества. Предстояло противостоять резким суждениям критики о враждебности наследия Достоевского социалистической действительности, высветить, донести до современности наиболее глубокие связи Достоевского с национальной жизнью.

В этом возглавленном Леоновым процессе приобщения Достоевского к современности происходило и все более необратимое укоренение традиции Достоевского в творчестве писателя, все более интенсивная кристаллизация этой традиции. При всех сложностях развития, стержневой в этом процессе оказывалась идея познания особой тональности — обостренное, бескомпромиссное постижение развернувшейся пореволюционной действительности. Эта напряженная неистовость была во многом воспринята от Достоевского, воспитана его «больной совестью», его неумолимой тревогой за судьбы человека на земле. При непосредственном «участии» Достоевского созрел тот нерв, который определил пульсацию, биение творческой мысли Леонова-художника.

Важно обратить внимание на то, что присутствие «великого родственника» (как однажды отозвался писатель о Достоевском) никогда не служило для Леонова, в отличие от многократных приговоров писателю со стороны критики, сколько-нибудь защитным панцирем от настойчивой, требовательной современности. Наоборот, присутствие Достоевского обязывало к страстной неукротимости поиска; преданность этой неукротимости и пронизывает собою всю творческую работу Леонова.

В непосредственном соприкосновении с художественным наследием Достоевского будут складываться в творчестве Леонова пути и формы национального самопознания. Только самостоятельность социально-нравственного содержания этих исканий, их поэтическая оригинальность и позволили Леонову на протяжении более шести десятилетий вести сложный диалог с наследием Достоевского.

Хотя в одной из недавних работ и прозвучало странное недоверие к «открытым заявлениям Леонова о соотношении его собственного творчества с творчеством Достоевского» («Эти заявления, на наш взгляд, не всегда точно отвечают действительному положению вещей. К тому же надо принять во внимание, что

почти все они не являются непосредственной литературной продукцией Леонова, а лишь записями, сделанными в меру своих возможностей различными собеседниками писателя. Художник, наиболее сознательно и последовательно ощущавший себя преемником Достоевского в советской литературе, был наиболее осторожен в открытом публицистическом выражении своего отношения к Достоевскому»,¹⁹ у историков литературы все же нет сколько-нибудь значащих оснований усомниться в всегда последовательных суждениях Леонова о традиции Достоевского.

И все же, чтобы понять, стала ли встреча творчества Леонова с традицией Достоевского событием исторического значения, тем витком в спирали литературного развития, который определил в той или иной мере векторную силу, направление этого развития, необходимо уяснить, в чем именно отвечала эта встреча двух художников потребностям времени и каким потребностям, не является ли она всего только фактом однажды прожитой творческой судьбы, да и сама настойчивость Леонова в неумолимом следовании традициям Достоевского не была ли всего лишь позой писателя.

Начало, если так можно сказать, ответов на эти вопросы надо искать в историко-литературной обстановке 20-х годов. Она позволяет понять, какими путями выработывалось отношение к наследию Достоевского в самые первые годы революции.

Литературоведы последнего десятилетия уже не раз обращались к литературно-критическим материалам, посвященным восприятию Достоевского в 20-е годы. В работах С. И. Андреевой «Федин и Достоевский. (Наследие Достоевского и ранняя советская проза)» (1968), Е. В. Стариковой «Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса)» (1972), Б. Бурсова «Личность Достоевского» (1974) подверглись обстоятельному изучению важнейшие критические статьи и высказывания многих писателей, общественно-литературных деятелей той поры о Достоевском, материалы, ряд литературно-критических дискуссий, где затрагивался вопрос о значении наследия Достоевского для пролетарской, революционной литературы. В научный оборот введен значительный по объему историко-литературный материал, прокомментированы многие идейно-эстетические суждения критики 20-х годов о творчестве Достоевского, положено начало научному изучению особенностей бытования традиции Достоевского в творчестве таких писателей, как К. Федин, А. Толстой и др. В ряде работ дана историко-литературная оценка идеологической и эстетической позиции в отношении к Достоевскому критиков 20-х годов, и прежде всего А. Луначарского и В. Переверзева.²⁰

¹⁹ Старикова Е. В. Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса). — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. Сб. статей. М., 1972, с. 608.

²⁰ См. также: Не живой Е. К оценке литературоведческой концепции В. Ф. Переверзева. («Достоевский и революция» В. Переверзева в свете

Сейчас во взглядах этих литературных деятелей можно увидеть вполне определенную эволюцию.

В начале 20-х годов — признание нерасторжимой связи наследия Достоевского и революционной действительности. «Россия идет вперед мучительным, но славным путем, и позади ее, благословляя ее на этот путь, стоят фигуры ее великих пророков и среди них, может быть, самая обаятельная и прекрасная фигура Федора Достоевского»²¹ — так писал тогда А. Луначарский. «Мы находим у Достоевского себя самих, находим у него такую болезненно-страстную постановку проблем революции, как будто писатель вместе с нами переживает революционную грозу», — отмечал В. Переверзев.²² К концу 20-х годов сложилось уже отношение к Достоевскому «только как к больному выразителю опасных „болезней века“».²³ «Кто учится у Достоевского, не может явиться пособником строительства, он — выразитель отсталой разлагающейся общественной среды... — звучали как тревога и как приказ слова Луначарского. Для нового человека... пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично попасть под его влияние».²⁴ В связи с этим прослежены и некоторые важнейшие тенденции в восприятии традиции Достоевского писателями 20-х годов. В окружении вполне обстоятельной аргументации сформулирован и основной историко-литературный тезис: «В истории советской литературы, вернее, литературной борьбы 20-х годов было несколько принципиальных моментов, когда идеи и образы Достоевского активно использовались в поисках решений насущных для современной литературы проблем... Споря с Достоевским, опровергая его, даже отрекаясь от него, советские литераторы не могли уйти от него. Даже в моменты наиболее решительных и громогласно заявленных расхождений генерального направления советской литературы с Достоевским его присутствие, его предполагаемые контрдоводы и предложенные им образные решения и философские формулы продолжали участвовать и в дискуссиях, и в процессе создания художественных произведений, свидетельствуя, что он здесь не посторонний, с которым можно не считаться».²⁵

Историки литературы приступают в настоящее время и к более последовательному изучению идеологического, научного содержания литературоведческих изданий о Достоевском, появив-

ленинских работ о Лье Толстом). — В кн.: Писатель и литературный процесс. Сб. статей. Душанбе, 1974, вып. 1, с. 170—190.

²¹ Красная новь, 1921, № 4, с. 211.

²² Переверзев В. Достоевский и революция. — Печать и революция, 1921, № 3, с. 3.

²³ Старикова Е. В. Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса), с. 612.

²⁴ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963, т. 1, с. 195.

²⁵ Старикова Е. В. Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса), с. 615.

и́хся в начале XX века. В книге Б. И. Бурсова «Личность Достоевского» впервые столь аргументированно ведется полемика с идеологически неверными, «грубыми и прямолинейными» концепциями творчества Достоевского в работах Л. Шестова, Н. Лосского, Н. Бердяева, А. Бема и др. Касаясь литературоведения 20-х годов, Б. И. Бурсов особое внимание уделил тем опасным ниспровержениям произведений Достоевского, которые содержались в ряде советских научных исследований тех лет: «За Шестовым, превратно истолковавшим „Записки из подполья“, последовала целая вереница советских исследователей. Это Л. П. Гроссман, А. С. Долинин, В. Л. Комарович... Подумать только — какой суровой, прямо сказать, уничтожающей расправе подвергли наши виднейшие достоевисты одно из блистательнейших созданий Достоевского. Словно сговорившись, они закрыли глаза на то, что перед ними в известном смысле ключевое из писаний Достоевского — пролог ко всем его великим романам. Так, стало быть, живучи сложившиеся традиции литературного восприятия, даже если они и плод заблуждений. В этом убеждаемся и теперь: авторитетные имена Гроссмана, Долинина и Комаровича, подвергших поруганию „Записки из подполья“, и поныне служат ширмой для проработочного отношения к Достоевскому».²⁶ Полемика с неверными толкованиями творчества Достоевского сопровождается сосредоточенным стремлением Б. Бурсова выявить наиболее плодотворные научные тенденции в работах 20-х годов. Так, в частности, им обстоятельно проанализированы воззрения А. Скафтымова, во многом противостоявшие негативным оценкам творчества Достоевского в литературоведении тех лет.²⁷

Но несмотря на достигнутые успехи все же приходится констатировать, что изучение восприятия творческого наследия Достоевского критикой и литературоведением на разных этапах развития советского общества только начинается. Выявлен ряд важнейших тенденций 20-х годов. Получили научное освещение многие документы эпохи. Но остаются неизученными все многообразие и вся сложность обнаружившихся тогда точек зрения, не обследованы с исчерпывающей полнотой все историко-литературные материалы; многие оценки требуют дополнительной аргументации. Не выяснены социально-нравственные, идейно-эстетические, исторические предпосылки возникновения разноречивых восприятий творчества Достоевского в тот или иной период развития советской литературы.

Что же касается периода 20-х годов, то здесь необходимо предпринять еще немало усилий, чтобы с достаточной полнотой объяснить чрезвычайно противоречивый в этот момент характер восприятия творчества Достоевского. Предстоит еще искать от-

²⁶ Бурсов Б. И. Личность Достоевского. Роман-исследование. Л., 1979, с. 200—201.

²⁷ Там же, с. 201—206.

вет на вопрос о том, в чем же состояла и во что вылилась острая потребность эпохи обратиться именно в годовину свершения революции к наследию Достоевского. Нельзя при этом, прячась, как под маской, за понятие «переходный период» — применительно к началу 20-х годов, отгораживаться от того восприятия Достоевского, которым была буквально заполнена русская литературно-общественная мысль в начале XX века, накануне революции.

Как показывают исследования, многие литераторы начала века, несмотря на предостережение таких художников, как И. Бунин, М. Горький, не выдержали натиска модернизма и, попав в плен декадентских влияний, оказались бессильными в осмыслении наследия Достоевского. Самоуверенное хозяйничание в этом наследии — с позиций так называемого высшего, мистического смысла — привело всего лишь к художественному эпигонству или к заранее обдуманной идеологической диверсии, идеологической компрометации произведений Достоевского.

Автору «Братьев Карамазовых» отказывали в какой бы то ни было художественности; с уверенностью заявляли: «Творчество как искусство — вовсе выпадает, вываливается у Достоевского. В этом смысле Достоевский ужасен... может показаться, что Достоевский никогда не был художником»,²⁸ «неимоверная сложность Достоевского, несказанная глубина его образов — наполовину поддельная бездна, нарисованная иной раз прямо на плоскости».²⁹

В декларациях как будто мучились брезгливостью от созерцания неотступных «низин» психологии героев Достоевского («„Достоевский слишком психолог“, чтобы не возбуждать брезгливость...»),³⁰ а в собственной литературной практике, словно бы оспаривая Достоевского, не поднимались тем не менее выше низменного эротизма. «Высочайшая нравственная требовательность... оборачивалась грубым упрощенным аморализмом, облеченным в формы прямой публицистической „агитации“ (например, „Тяжелые сны“ и „Мелкий бес“ Ф. Сологуба и др.)».³¹ «Живое единство художественного мира Достоевского, скрепленного диалектикой его мысли, — пишет Е. В. Старикова, — в модернистской русской прозе распалось и разлилось на несколько самостоятельных рукавов, ни в одном из которых элементы, взятые у Достоевского, но отъединенные друг от друга, не обладали главным свойством идейно-художественного мира Достоевского при всем внешнем подобии ему. Живые и жизнеобразующие противоречия застыли здесь в неподвижных антиномиях,

²⁸ Белый А. Трагедия творчества. М., 1911, с. 32.

²⁹ Белый А. Арабески. М., 1911, с. 92.

³⁰ Там же, с. 91.

³¹ Старикова Е. Реализм и символизм. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе. В 3-х т. М., 1974, т. 3, с. 185.

не ищущих разрешения, а лишь фиксирующих неразрешимость». ³²

В иной идейно-эстетической направленности, но тоже в безгранично сложной противоречивости представляла и борьба вокруг наследия Достоевского в реалистическом лагере. Достаточно припомнить в связи с этим борьбу вокруг горьковских статей о «карамазовщине» или противоречивое восприятие традиции Достоевского в творчестве Л. Андреева. ³³ Рядом с этими событиями жили, например, и взволнованные признания Д. Фурманова: «Художественное впечатление от чтения Достоевского громадно. Помимо того, что создаются высокие порывы, жажда помощи, сострадания и желания отдать себя на чужое горе, — помимо всего этого, чувствуется какая-то огромная правда. Правда во всем... Как-то доверяешься каждому его слову, доверяешься потому, что чувствуешь душу глубокую, любящую и страдающую... Чего-чего не передумал, не перечувствовал я над ним? А общая мысль получилась та, — что идти надо, идти любить и помогать». ³⁴ Жили и настороженные раздумья В. Короленко о «мрачном лиризме разлагающейся и большой души» Достоевского, его осторожная, но тем не менее уверенная мысль: «Лирик пессимизма и отчаяния — это зеркало горящее, от которого нужно держаться подальше...»; или если не приговор, то во всяком случае неискупимый упрек Достоевскому по поводу того, что герой в его романах находится в неоправданно «исключительных условиях» — вне «среды, общества». ³⁵

Все эти и многие другие разноречивые тенденции в восприятии и толковании творчества Достоевского, заявлявшие о себе в канун Октябрьской революции, имели определенное свое продолжение и в послереволюционный период, хотя несомненно, что после революции заявили о себе и иные общественные течения.

Даже если не касаться всестороннего рассмотрения затронутой проблемы, то и в таком случае нельзя не говорить прежде всего о том, что революционная эпоха, как никакая другая до нее, — осуществляя ленинскую программу освоения культурного наследия, — предоставила небывалую возможность советской общественности развернуть широкое научное изучение наследия Достоевского буквально сразу после завоевания власти пролетариатом.

В течение первого пятилетия, в годы разрухи и гражданской войны, при катастрофическом бумажном голоде, была тем не менее развернута поразительная по своей интенсивности исследовательская работа, посвященная именно Достоевскому.

³² Там же, с. 241.

³³ См., например: Ермакова М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века (Л. Андреев, М. Горький). М., 1973.

³⁴ Фурманов Д. Собр. соч. в 4-х т. М., 1961, т. 4, с. 40—41.

³⁵ Короленко В. Г. О литературе. М., 1957, с. 311, 312, 429, 430.

Уже в 1919 году Народный комиссариат по просвещению выпустил двухтомное издание «Братьев Карамазовых» (по стереотипам издания А. Ф. Маркса). В эти годы государство приобретает и публикует ценнейшие архивные документы, связанные с жизнью и творчеством Достоевского.

12 ноября 1921 года, как сообщалось в печати, «в присутствии Наркома по просвещению А. В. Луначарского и Замнаркома М. Н. Покровского в помещении Центрархива РСФСР был вскрыт переданный из Госхрана за № 5038 ящик из белой жести с бумагами Ф. М. Достоевского» (тетради с планами романов, черновики писем и произведений и пр.).³⁶ В Пушкинский Дом были переданы в те же дни «Воспоминания А. Г. Достоевской», черновой набросок речи о Пушкине; в Московский исторический музей — письма Ф. М. Достоевского. В 1919—1922 годах публикуются неизданные рукописи писателя (план романа «Житие великого грешника», «Исповедь Ставрогина», отрывки из «Бесов», «Подростка», из «Записных книжек»), в 1923 году появился «Дневник А. Г. Достоевской 1867 г.», «Письма русских писателей» к Ф. М. Достоевскому; Центрархивом при подготовке празднования столетия со дня рождения писателя была подготовлена к печати серия материалов «Из архива Достоевского» («Письма Ф. М. Достоевского к А. Г. Достоевской», материалы к романам «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток»); в 1928 году опубликованы дневники и письма, освещающие взаимоотношения писателя с А. П. Суловой, — «А. П. Сулова. Годы близости с Достоевским» (1928); в начале 30-х годов становятся известными «Записные тетради» Ф. М. Достоевского.

Столь широкое ознакомление современников революции с архивными данными позволило и развернуть небывало широкую исследовательскую работу. На смену мистическим и в подавляющем большинстве случаев откровенно реакционным концепциям творчества Достоевского, которыми были заполнены декадентские издания кануна революции, пришла полоса тщательных историко-литературных разысканий и первых попыток осмыслить идеологическое звучание произведений Достоевского с позиций революционной современности.

Даже беглое освещение хроники научной жизни того времени дает возможность представить, насколько многосторонне изучалось тогда творчество писателя.

В 1919 году в журнале «Вопросы изучения и воспитания личности» (№ 1) была помещена статья Т. К. Розенталя «Страдание и творчество Достоевского; психогенетическое исследование». В 1920 году в Доме искусств были прочитаны воспоминания А. Ф. Кони о Достоевском, доклады И. И. Лапшина «Эстетика Достоевского», К. И. Чуковского «Неизвестные страницы

³⁶ Документы по истории литературы и общественной. Вып. 1. Ф. М. Достоевский. М., 1922, с. 3 (III).

Достоевского». В 1921 году в серии «Сборники по теории поэтического языка» появилась работа Ю. Тынянова «Достоевский и Гоголь. (К теории пародии)», в «Вестнике литературы» (№ 2) — статья А. Долинина «Блуждающие образы» (о художественной манере Достоевского); в «Летописи Дома литераторов» (№ 4) — статья В. Шкловского «Сюжет у Достоевского», под редакцией Л. П. Гроссмана издан сборник статей и материалов «Творчество Достоевского» (Одесса). В 1922—1923 годах вышли работы Л. П. Гроссмана «Искусство романа у Ф. М. Достоевского» («Свисток», 1922, № 1), А. С. Долинина «Исповедь Ставрогина. (В связи с композицией „Бесов“», («Литературная мысль», 1923, № 1), а также под редакцией А. Долинина сборник «Достоевский. 1» (Пг., 1922).

В 1924 году появляется сборник статей под редакцией Н. Л. Бродского «Творческий путь Достоевского» (Л.) (со статьями В. В. Виноградова, А. И. Скафтымова и др.).

Позднее были опубликованы сборник «Достоевский. 2» (под редакцией А. С. Долинина) (1925), монографии Л. П. Гроссмана «Поэтика Достоевского» (1925) и В. Ф. Переверзева «Ф. М. Достоевский» (1925) и ряд других исследований.

Подавляющее большинство этих и ряда других научных разысканий было предпринято в связи с «годом Достоевского» (100-летний юбилей), они отмечали «повышенный и углубленный интерес... к созданиям творца русского философского романа», «одного из величайших мыслителей-художников минувшего столетия» и в своей совокупности — особенно в области изучения «огромных залежей... творческих богатств» из архива Достоевского — ставили целью подготовку «будущего подлинно полного собрания его сочинений».³⁷

Но, как показывает опыт изучения этих материалов, — в частности, в книге Б. И. Бурсова «Личность Достоевского», — и эти работы, при всей их, казалось бы, академической индифферентности к острым политическим проблемам дня, отражали противоречивые идеологические тенденции.

Наиболее открыто они обнаружили, на наш взгляд, в конце 20-х годов в полемике А. В. Луначарского с М. М. Бахтиным по поводу проблем полифонизма в романах Достоевского. Сосредоточенная внешне сугубо на вопросах поэтики, эта полемика показывала, что борьба за наследие Достоевского не только не уходит с повестки дня современности (хотя к этому времени уже были произведены в критике почти все самые решительные отлучения Достоевского от революции), она обретает все более сложный характер, уходит вглубь творческих проблем. Эта научная дискуссия позволила увидеть и понять, что каждый элемент художественной структуры романов писателя пронизан ост-

³⁷ Гроссман Л. От редактора. — В кн.: Творчество Достоевского. 1821—1881—1921. Сб. статей и материалов. Одесса, 1921, с. V, XII.

рой идеологической напряженностью и что изучение любого из этих элементов будет сопровождаться неизменным обнажением и сложных идеологических проблем. Опыт последующих десятилетий подтвердил эту истину.

Тогда же, в 1929 году, стоял в основном вопрос о том, какую меру власти над миром человеческих страстей революционная современность может признать за Достоевским, какую меру такой власти она должна отдать этому художнику.

Считать ли, что Достоевский был, как утверждал М. Бахтин, хотя и гениальным, но всего лишь стихийным и оттого бессильным перед исторической действительностью художником, произведения которого походили на «оркестр не только без дирижера, но и без композитора, партитуру которого он выполнял бы», на «столкновение интеллектов, столкновение воли в атмосфере величайшего со стороны автора попустительства»?³⁸ И тогда, отстраня личность художника, не считаясь с его социально-нравственными принципами, с его эстетическими воззрениями, историческими взглядами, можно рассматривать созданный им художественный мир как жизнь без будущего. Открываясь перед последующими поколениями в полной незащитности, эта жизнь (художник устранен, он не оберегает ее неприкосновенность) предстает в такой трактовке в виде коварного конгломерата уравненных по своей социально-нравственной ценности и уже по одному этому одинаково униженных различных человеческих характеров, противоречивых идейных, гуманистических тенденций исторической эпохи.

Или, признавая все мучительные заблуждения художника, видеть в нем все же поистине мыслителя, который в процессе своего беспощадного познания свойств человеческого существа постиг немало истин провидческой силы и именно их воплощение подчинил всю свою творческую работу?

Такая антиномия была выстроена литературоведением 20-х годов со столь разветвленной и цементированной сетью разного рода посылок, что противостояние двух идеологических полюсов в понимании полифонизма у Достоевского сохраняется и до сих пор в литературоведении. И тем не менее подобный ход изучения художественного мира Достоевского не имеет под собой оснований. Автор «Братьев Карамазовых», словно предчувствуя такого рода дискуссии, отвергал самую возможность их возникновения. В «Записной тетради 1876—1877 г.» он записывал: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша* идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа:

³⁸ Луначарский А. В. О «многоголосности» Достоевского. (По поводу книги М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского»). — В кн.: Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963, т. 1, с. 158.

простой, но чуть-чуть наблюдательный взгляд гораздо более заметит в действительности».³⁹

В отличие от М. Бахтина, А. Луначарский признал в Достоевском писателя, который «имеет все-таки в руках дирижерскую палочку, является хозяином, принимающим все это разношерстное общество, и может в конце концов внести сюда „порядок“».⁴⁰ Так Достоевскому вручалось право мыслителя, философа.

Но в позиции Луначарского были и издержки вульгарно-социологического толка: «Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки (если говорить даже о нашей стране). Отсюда важность внимательного рассмотрения всех проблем трагической „достоевщины“».⁴¹ Луначарский ограничивал, таким образом, временные рамки воздействия наследия Достоевского на будущие поколения в некоторой степени с позиций упрощенного социологизма, связывая почву такого влияния главным образом со временем существования капитализма, продуктом которого и считал Достоевского — не столько как художника, сколько как носителя определенной социальной биографии («... Достоевский, первый великий мещанин-беллетрист в истории нашей культуры, ... выражал смятение широкого слоя мещанской интеллигенции и интеллигентного мещанства...»)⁴² Поэтому рождалась трудно усваиваемая нами сейчас, но категорическая тогда формула: «... Достоевский хозяин у себя, как писатель, ... Достоевский не хозяин у себя, как человек...».⁴³

И все же, несмотря на подобные толкования, в статье Луначарского рядом с опровержением идеи полифонизма в таком качестве, какое было предложено М. Бахтиным, был сформулирован и другой, не менее важный историко-литературный тезис, в котором пролонгировалась социально-историческая связь между воззрениями Достоевского и обществом будущего. Луначарский как историк и социолог предвидел, что наступит более полное понимание исторической судьбы писателя, а вместе с ним он получит и уверенную защиту от будущего: «Настоящая, подлинная апелляция от Достоевского может быть не к какому-нибудь современному ему писателю, и, пока что, не к какому-нибудь последующему писателю, а только к последующему времени, к эпохе, когда на общественную арену выступили новые силы и создалась совершенно иная ситуация».⁴⁴ Идея такого рода исторической связи невольно помогала осмыслению и будущих ли-

³⁹ Незданный Достоевский. Литературное наследство, т. 83. М., 1971, с. 610.

⁴⁰ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, с. 177.

⁴¹ Там же, с. 178.

⁴² Там же, с. 173.

⁴³ Там же, с. 178.

⁴⁴ Там же.

тературных контактов между наследием писателя и новой эпохой.

Полемика между А. Луначарским и М. Бахтиным по поводу научных воззрений на творчество Достоевского сфокусировала в себе лишь некоторые противоречивые тенденции литературоведения 20-х годов. Не просто спорные, но и опасные концепции давали о себе знать и в области научных приемов исследования произведений писателя, и в характере осмысления биографических материалов. При этом, как бы ни были сугубо профессиональны с литературоведческой точки зрения затрагиваемые вопросы, все они так или иначе обретали острое идеологическое звучание.

Это обнаруживалось не только в открыто тенденциозных работах, предположим, фрейдистского толка, где утверждалось, — как подчеркивал Л. С. Выготский, критикуя эти издания, — что Достоевский потому не сделался преступником, что «изображал убийц в своих произведениях и таким образом изживал свои преступные наклонности».⁴⁵ В другой из работ, основанных на принципах психопатологии, — в книге И. Нейфельда «Достоевский. Психоаналитический очерк» (1925) — предлагался следующий план изучения Достоевского: «Рассматривая жизнь этого большого писателя в свете психоанализа, мы видим, что его характер, сложившийся под влиянием его отношений с родителями, его жизнь и судьба зависели и целиком определялись его комплексом Эдипа. Извращенность и невроз, болезнь и творческая сила — качество и особенность его характера, все можем мы свести на родительский комплекс и только на него».⁴⁶ Критика такого подхода к творчеству Достоевского была развернута тогда же — в работах, в частности, Л. С. Выготского («Психологии искусства»), который писал: «Почему должны мы допустить, что конфликты детской сексуальности, столкновение ребенка с отцом оказались более влиятельными в жизни Достоевского, чем все позднейшие травмы и переживания? Почему не могли мы допустить, что такие, например, переживания, как ожидание казни, как каторга и т. п., не могли служить источником новых и сложных мучительных переживаний? Если мы даже допустим вместе с Нейфельдом, „что писатель ничего иного и не может изобразить, как свои собственные бессознательные конфликты“... то все же мы никак не поймем, почему эти бессознательные конфликты могут образоваться только из конфликтов раннего детства».⁴⁷

⁴⁵ Выготский Л. С. Психология искусства. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1968, с. 101.

⁴⁶ Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк. Под ред. проф. З. Фрейда. Л.; М., 1925, с. 71—72.

⁴⁷ Выготский Л. С. Психология искусства, с. 110 (Монография Л. С. Выготского «Психология искусства» впервые была опубликована в 1965 году).

Вмешательства фрейдистского плана давали о себе знать даже и в работах высокого академического уровня. Так, например, комментируя сложную судьбу взаимоотношений Достоевского с А. П. Суловой, А. С. Долинин стремился увлечь читателя 20-х годов все тем же пафосом тайны порочных страстей писателя. Автор привлекал в подтверждение своей концепции сомнительную интимную жизнь, например В. В. Розанова, который в этой же работе характеризовался как «удивительная смесь различных черт как положительных, так и отрицательных героев Достоевского».⁴⁸ «„Навозная жижица, на поверхности которой плавают золотые рыбки“ — так сам Розанов однажды определил себя, как писателя, в течение многих лет сотрудничавшего в самой беспринципной и самой нечистоплотной газете „Новое время“»,⁴⁹ — констатировал с академической бесстрашностью, но в то же время и со снисходительностью А. С. Долинин. Автор не только не гнушался нечистоплотностью такой личности, но, наоборот, преподносил как выигрышный аргумент аналогию между нею и Достоевским: «Фигура великого мученика и мучителя, Достоевского, бросает жуткий зловещий свет на начало жизненного пути Суловой. Это первый ее петербургский период; Розанов, в известной мере ему (Достоевскому, — Н. Г.) конгенитальный (преимущественно в одной области, в области пола); освещает еще не конец, но уже сумерки этого пути. Не тем ли жутким, зловещим светом?»⁵⁰

При этом ни нравственные, ни идеологические позиции В. Розанова не получали сколько-нибудь объективной критики. Наоборот, они преподносились с положительной рекомендацией: «Василий Васильевич Розанов... талантливейший публицист, критик и мыслитель, один из лучших толкователей творчества Достоевского — с точки зрения религиозно-философской. Критика школы символистов (Мережковский, Лев Шестов, Волынский, Вяч. Иванов и их ученики) только углубляет и расширяет те основные положения о Достоевском, которые были высказаны Розановым в его замечательной работе „Легенда о великом инквизиторе“...»⁵¹

Глубина переживаний Достоевского, взявшего на себя непомерный груз познания всечеловеческой судьбы, выходила нередко за рамки привычных житейских представлений и потому представляла как и в случае с работой А. Долинина, не иначе как темной бездной.

В то же время многие ценнейшие свидетельства тех, кто близко знал Достоевского, о духовном богатстве, о силе его на-

⁴⁸ Долинин А. С. Примечания. — В кн.: Сулова А. П. Годы близости с Достоевским. М., 1928, с. 173.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Долинин А. С. Вступительная статья. — В кн.: Сулова А. П. Годы близости с Достоевским, с. 43—44.

⁵¹ Там же, с. 173.

туры оставались тогда, да и остаются до сих пор все еще вне влияния исследователей. Так, например, всего лишь одна рещлика в «Дневнике» А. П. Суловой дает возможность представить поразительные грани характера Достоевского. Притягательно трогательным предстал в окружении близких этот человек. Поэтому «Записки из подполья», например, — где писатель решался, совершая не только художественный, но и моральный подвиг, пройти вместе со своим героем путь до недоступных, казалось, границ своеволия разума нищего и одновременно наивно-беззащитного, тщетно пытающегося отстоять свою гордыню «человека из подполья», — выглядели для близких людей противостоительными привычным чертам характера писателя как человека. В связи с этим и прозвучали однажды из уст любимой женщины слова — не как приговор, но как одна из драгоценнейших характеристик Достоевского: «Мне не нравится, когда ты пишешь цинические вещи. Это к тебе как-то не идет; нейдет к тебе такому, каким я тебя воображала прежде».⁵²

Еще более тягостные события, как свидетельствуют современники, сопровождали обнародование «Исповеди Ставрогина». До того, как этот фрагмент был опубликован в первом выпуске «Документов по истории литературы и общественности» (1922), он был прочитан в 1921 году в сопровождении доклада Н. Л. Бродского в Москве в Доме печати.

По свидетельствам современников, нарочито созданная обстановка вокруг этого события носила тоже недвусмысленный идеологический оттенок. На этом вечере были произнесены все громкие слова о гении Достоевского, но тем более бесцеремонно и жестоко — «дешифровкой» темной его тайны — срывался ореол с этой личности: «Бродский встает и взволнованным голосом, нервно жестикулируя, делает краткий доклад. Говорит о жутком веянии гения, излучившемся на него от найденных рукописей Достоевского. . . Нервы натягиваются как струны. . . Найденные страницы рисуются как что-то высшее самих „Бесов“, одной из ненапечатанных глав которых они являются. . . Словом, страницы, в которых что-то такое страшное, что испугало самого Достоевского и всех, кто знал о их существовании. О чем они? О растлении девочки. . . Докладчик „деликатно“ сообщает, что автору слишком знакома психология растления. Есть намеки на то, что он сам лично пережил эту психологию. . . Жутью насыщено все вступительное слово докладчика. . .».⁵³ Дальнейшее подробное описание впечатлений от вечера перерастает в этих воспоминаниях в разговор об историко-литературной кон-

⁵² Сулова А. П. Письмо Ф. М. Достоевскому. Июнь 1864 г. — В кн.: Сулова А. П. Годы близости с Достоевским, с. 171.

⁵³ Александрович Ю. Матрешкина проблема. «Исповедь Ставрогина» Ф. М. Достоевского и проблема женской души. М., 1922, с. 6—7, 8.

ценции творчества Достоевского, о судьбе его наследия в XX веке. Автор сравнительно широкого круга работ о русской литературе («История новейшей русской литературы» — 1911; «После Чехова» — 1908 и др.) Ю. Александрович попытался доказать, что «Исповедь Ставрогина» — это несостоявшиеся страницы романа и что поэтому решение Достоевского исключить этот фрагмент было единственно возможным выходом («Мы преклоняемся перед его решением. Да, так было надо»).⁵⁴ Тем более непримиримым был протест Ю. Александровича против использования найденной рукописи для публичного обсуждения. «Кому и для какой надобности понадобилось нарушать... волю покойного писателя и делать бум и событие из чисто академического обречения... типографских гранок первоначального набора этой повести...?»⁵⁵ Достоевский был в данном случае скомпрометирован академической наукой, это и вызвало протест.

Даже эти некоторые факты из истории освоения наследия Достоевского в первые пореволюционные годы воссоздают сложную идеологическую обстановку, которой сопровождалось это освоение. Именно в эти годы и прозвучало первое признание Леонова в преданности Достоевскому. Пафос юношеских стихов к 100-летию писателя импонировал общему приподнятому настроению этих юбилейных дней, которые широко были отмечены революционной Республикой. И можно было бы, по-видимому, считать это произведение всего лишь вынесенным на гребень волной общих настроений, если бы сравнительно быстро после юбилея, к 1927—1928 гг., не наступила, как уже отмечалось выше, полоса решительного отторжения наследия Достоевского от современности. Но Леонов сохранял в этой обстановке самостоятельную позицию, в чем и состоит принципиальная историко-литературная особенность его творческих воззрений.

Эту самостоятельность Леонов сумел сохранить и тогда, когда с трибуны дискуссий и со страниц журналов 20—30-х годов звучали все более угрожающие интонации: «Кое-кого из рапповцев... курс на психологизм привел не к Толстому, а к Достоевскому... Это уже больше, чем некритическая учеба. Это — вредное идеологически ученичество».⁵⁶

К началу 30-х годов сложилась своеобразная традиция восприятия творчества Достоевского. Она была наиболее четко сформулирована Фадеевым в его статье «О социалистическом реализме» (1932): «Марксизм-ленинизм неоднократно доказывал, каким реакционным мракобесом выступал Достоевский, когда истязал себя перед „боженькой“ и оплевывал революцию. Но Достоевский был гениальным реалистом в изображении мучений

⁵⁴ Там же, с. 32.

⁵⁵ Там же, с. 32—33.

⁵⁶ Красильников В. Тематика и стиль пролетарской литературы. — Красная печать, 1928, № 9—10, с. 27.

и страданий людей, униженных и изуродованных эксплуататорским строем». ⁵⁷

Такая формула, при несомненной доле истины, заключенной в ней, допустила возникновение другой опасной тенденции, которая просуществовала вплоть до 50-х годов. Эта тенденция свелась к тому, что с вульгарной легкостью в конце концов было обесценено идеологическое и эстетическое содержание творчества Достоевского.

Особая заслуга Леонова в истории русской советской литературы и состоит, в частности, в том, что, как художник социалистической революции, он на всем протяжении своего творческого пути подвижнически стремился сохранить для своих современников историческую ценность многих из тех социально-правственных идей, которые содержались в творчестве Достоевского. В этом состоит особый вклад Леонова в сокровищницу духовной зрелости советской литературы и одновременно его неоценимый вклад в самый процесс подготовки нашей современности к восприятию наследия Достоевского во всей его сложной, пронизанной непримиримыми противоречиями целостности.

Важнейшую роль здесь играла идея национального самопознания, с особой нравственной силой заявленная у Достоевского. Недаром «бережно-фанатическое отношение Достоевского к России» и оказалось особенно ценным для советского писателя. Леонов раньше и глубже, чем кто-либо из его современников, оценил внимание Достоевского к «инстинкту общечеловечности» и к инстинкту бескорыстия своего народа, его суждения о максимализме национального характера, об исповедании русским человеком идеи высокого нравственного долга, его непрекращающиеся раздумья об опасности «отвлеченно-мирового» подхода к проблеме человеческого счастья, об оригинальности национальной культуры, его размышления о роли личности в истории, не говоря уже о достигнутых им глубинах человеческой психологии.

Рядом с осмыслением традиции Достоевского, в постоянных контактах с ней, в процессе каждый раз трудного сближения с наследием этого писателя и всегда мучительного отталкивания от него складывались многие идейно-художественные, гражданские взгляды Леонова. Об этом говорит та поразительная по своему поэтическому содержанию, по своей нравственной взволнованности формула исторического пути пореволюционной России, которая звучит не только как прямое напоминание неумолчных раздумий Достоевского о судьбе «Золотого века» человечества, но и как диалог с Достоевским: «Исполненное величайших озарений, — писал Леонов в статье «О театре будущего» (1961), — время наше отпущено нам для экспериментальной проверки и воплощения самой действенной людской идеи о зо-

⁵⁷ Фадеев А. А. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., 1957, с. 93.

лотом века. Ее родословная уходит во глубину вечности, и, конечно, все прочие гуманистические течения, религии в том числе, суть лишь пробы ее, рокадные дороги, варианты и ответвления. Туда мы идем. Достоин внимательного и почтительного изучения наш человек, взявший на себя подвиг — на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты. Не мудрено, что в этой роли он то отважен до песенной дерзости, то легендарен по могучему броску в будущее, то несчастен до самых низин отчаянья — все это в немыслимых для Запада масштабах» (10, 300).

Достоевский, не веря в революцию, пытался отговорить, убедить свой народ от решений идти по этой стезе. Леонов же, вступив вместе со своим народом на путь революционного переустройства общества, увидел как художник в этом решении народа не заблуждение, а подвиг, и потому ярко зазвучала в его творчестве в отличие от Достоевского гербическая тема. С Достоевским Леонова роднило одинаковое чувство благоговения перед благородством и бескорыстием служения русского человека всечеловеческим идеалам.

По-видимому, именно такое осмысление исторической судьбы народа, которое стало чертой мировоззрения писателя, сыграло свою роль и в том, что процесс философского постижения любого явления жизни приобрел у Леонова особую нравственную окраску. Нравственный момент стал самостоятельной гносеологической ступенью в той концепции познания, которую исповедует писатель как основу своего творческого метода: «Сначала исследование — умозрение — созерцание — благоговение. Четыре степени моего углубления в суть явления...» (22 мая 1975 года).

Но эти значительные события в творческой работе писателя, путь к которым во многом был проложен именно последовательным постижением идеи национального самопознания, состоялись позднее, в годы наивысшей зрелости художника. В произведениях же 20—30-х годов тема России существовала как бы подспудно, не осознавалась и не выделялась как самостоятельная, не обрела еще четких и продуманных очертаний. Пережив мощный толчок в годы Великой Отечественной войны, патриотическая идея словно подчинила себе все искания, все звенья художественной системы Леонова. Вместе с ней особую тональность обрело и созвучие прежде всего публицистики писателя с творчеством Достоевского.

Возмужание патриотической темы у Леонова происходило нелегко. Лишь постепенно в его книгах все настойчивее возникает проблема осмысления исторического пути, пройденного страной, проблема истоков революции, ее будущего. Знаменательна в этом процессе становления леоновского историзма статья 1935 года «Падение Зарядья». Здесь, ярко живописуя старую Москву, Леонов стремился развенчать миф о нарядности прежней жизни,

о лихих русских тройках, о московском гостеприимстве. Все ненавистно писателю в старом мире, и даже для молодых жителей Зарядья он не находит светлых красок. Леонов призывал современника помечтать, стоя на месте старого Зарядья, о гигантских стадионах, о прекрасных будущих аэропортах. Но вот в эту, казалось бы, не таящую в себе ничего непроясненной картину робко проникает неожиданный мотив: «И все же, несмотря на все перечисленные очевидности, мне грустно сегодня и жаль чего-то . . . чего?» (10, 42). Пока, в 1935 году, это был только как вырвавшийся вздох; всего лишь задан вопрос. Но с этих пор судьба прежней, старой России, судьба русского человека, донесшего эту Россию до революции, все сильнее беспокоит и волнует Леонова. Мысль об этом всколыхнет в леоновском творчестве мощную волну гуманизма, раскроет новые источники осмысления исторической жизни народа. К концу 30-х годов намечается тот узел проблем, «развязыванию» которого Леонов посвятит всю остроту своего «душевного зрения», всю страсть и неистовость своего гражданского чувства. Содержание Октябрьской революции все теснее сплетается у Леонова со всем предшествующим историческим опытом народа, будущее революции ставится во все более непосредственную зависимость от нравственных качеств соотечественников, от исконных и чрезвычайно дорогих Леонову черт русского человека. Собственно, поиску формулы наследственности, формулы преемственности, какими наделено новое советское государство, и посвящено творчество Леонова последних трех десятилетий. Исследовательский, гражданский пафос Леонова-художника оказался на гребне тех настроений, которые владели эпохой первых пятилеток, с ее мощным творческим подъемом, по-новому всколыхнувшим национальные силы.

В годы Великой Отечественной войны, когда выверялась ценность наций, основные идеи леоновского творчества приобретают чрезвычайно интенсивное развитие. В статьях и речах этого времени Леонов воссоздает свой, взволнованный образ Родины, который связывается в представлении писателя прежде всего с бескорыстным и мужественным служением страны интересам не только своего народа, но и всего человечества, с отсутствием в народе национальных эгоистических устремлений. От выступления к выступлению усиливается обобщенно-исторический характер повествования, все сильнее звучат философские мотивы, все ярче символические образы. Уже в первом письме «Неизвестному американскому другу» (1942) Леонов заговорит об особом месте своего народа среди других наций, о его освободительной, нравственно очистительной миссии в современной цивилизации. Писатель пристально вглядывается в лицо народа, в лицо соотечественника, чтобы увидеть, понять доселе не замеченное, разгадать источник той силы, которая поможет выдержать смертельный поединок.

Эмоциональная, идейно-нравственная настроенность публицистики Леонова военных лет с ее острым национальным чувством может сравниться, пожалуй, лишь с публицистикой А. Толстого и М. Шолохова.

В леоновской публицистике этого времени мы не встречаем ни одного звука отчаяния, ни намека хоть и на безотчетный, может быть, страх перед надвигающимся. Писатель уверен в своем соотечественнике, выступившем на защиту цивилизации, он считает своим долгом рассказать о его подвижничестве, о его высоком и бескорыстном благородстве. И если выступления, например, А. Толстого охвачены в эти годы чувством мощного героического порыва, то публицистика Леонова пронизана взволнованным нравственным чувством. Писатель стремится постигнуть психологическое состояние народа, воссоздать в единстве художественного образа совокупность тех переживаний, которые обусловили и породили в народе поразительное слияние обостренного патриотического чувства и в равной мере проникновенного интернационального чувства. В этом усилившемся — по-видимому, под влиянием обстановки войны — внимании к проблемам нравственности обозначился важнейший аспект всего последующего творчества писателя.

Годы Великой Отечественной войны стали новой, небывалой проверкой духовных сил советского государства. На долю русского народа выпало возглавить борьбу против фашизма, за освобождение социалистической Родины.

История вновь проверяла социально-нравственные силы народа, на плечи которого выпал самый тяжелый груз испытаний. Предстояло не только вынести эти трудности, но и впервые взять на себя миссию объединить народы, чтобы бороться за «воплощение самой действенной людской идеи о золотом веке» (10, 300). Никогда раньше не сближала история так близко судьбу народа и думы Достоевского о том, чтобы Россия возглавила борьбу за братство народов.

Автор «Братьев Карамазовых» считал, что в силу особого «прирожденного» у русского народа чувства всечеловечности его «назначение» состоит в том, чтобы «*быть* другом народов». ⁵⁸ В своей публицистике, в «Записных тетрадях» писатель неотступно стремился найти, выработать ту формулу, которая бы определяла линию этических взаимоотношений между народами, объединенными братством. Многочисленны и взволнованны были его замечания: «Национальность есть более ничего как — народная личность. Народ, ставший нацией, вышел из детства». ⁵⁹ Озабоченный тем, чтобы не было оскорблено чувство национальной

⁵⁸ Достоевский Ф. М. Записная тетрадь (1875—1876). — В кн.: Литературное наследство, т. 83. Неизданный Достоевский, с. 462.

⁵⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Л., 1980, т. 21, с. 257. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, перед обозначением тома ставится «Д»).

самостоятельности какого-либо из народов, Достоевский стремился подчеркнуть важнейшее условие своей концепции о братстве народов: «Каждая нация, живя для себя, в то же время, уже тем одним, что для себя живет, — для других живет (NB. Каждая нация принесет свою часть развития в общенародное целое. . .)» (Д, 20, 191). При этом Достоевский смог достичь в своих размышлениях определенной диалектической глубины в понимании исторических процессов в межнациональных общинах, когда формулировал следующие свои принципы: «Мы не считаем национальность последним словом и последнею целью человечества. Только общечеловечность может жить полной жизнью. Но общечеловечность не иначе достигнется как упором в свою национальность каждого народа. . . Идея национальностей есть новая форма демократии» (Д, 20, 179).⁶⁰ Не сумевший признать тех социально-исторических законов, которые провозгласили необходимость установления социального равенства людей на земле, Достоевский пытался скрепить свои мечты о всечеловеческом братстве всего лишь догматами православия. И потому были бессильны, рушились все его планы объединения наций. Но оставалась неизбывной жажда братства народов и вера в Россию, в ее благородную миссию в создании этого братства.⁶¹

Леонову выпало быть современником и участником именно тех событий, когда в ходе второй мировой войны становилось все более ясно, что советской стране предстоит возглавить борьбу за создание социалистического лагеря освободившихся от фашизма народов.

Приняв на себя гражданскую и художническую обязанность помочь современникам глубже осознать свою историческую миссию как свою историческую судьбу, Леонов близко подходил ко многим раздумьям Достоевского о России.

С особой силой созвучие с Достоевским обнаружилось в публицистике Леонова именно в дни войны и в первые послевоенные годы.

В письмах к «Неизвестному американскому другу» (1942—1943) появляется навеянная Достоевским тема незамутненной детской слезинки, ждущей защиты от вероломства. Это была первая примета приближения писателя к наследию Достоевского. И, видимо, для того, чтобы донести всю меру нравственного чувства, всю полноту философского осмысления этого образа, Леонов не скрывает его родословной: «Ты помнишь и чтить русского

⁶⁰ По-видимому, только незнанием наследия Достоевского можно объяснить следующие суждение о его взглядах одного из современных авторов: «. . . Он (Достоевский, — Н. Г.) и близок мне и далек. Его национальная ограниченность неизменно отталкивала меня, а необъяснимая ненависть (!) к другим нациям внушала отвращение» (Каверин В. Вечерний день. — Звезда, 1979, № 5, с. 37).

⁶¹ См. об этом также: Селезнев Ю. В мире Достоевского. М., 1980, с. 86—90.

человека, Федора Достоевского, чьи книги в раззолоченных ризах стоят на твоих книжных полках! Этот человек нетерпеливо замахивался на самое Провидение, однажды заметив слезинку обиженного ребенка. . . Каждый отец есть отец всех детей земли, и наоборот. Ты отвечаешь за ребенка, живущего на чужом материке. . . Вот правда, без усвоения которой никогда не выздороветь нашей планете» (10, 103).

Обращение к мотиву детской слезинки, с точки зрения историко-литературной, не было для Леонова однозначным фактом.

Наделенный пронзительной, как и у Достоевского, тревожностью, которая должна была противостоять совершающемуся над жизнью насилию, этот мотив повлек за собою у Леонова по существу ту же совокупность моральных и эстетических проблем, которая была разработана и у Достоевского. В эти годы в статьях и произведениях советского писателя, наделенного мудрым и чутким к человеческому переживанию сердцем, с особой остротой и в непосредственной связи с темой ребенка встают проблемы страдания, морального долга, искушения.

Исследование этих вопросов помогает писателю углубить свои представления о русском национальном характере, развить эстетическое восприятие этого характера. Так, наряду с темой мужества, героизма народа возникает тема человеческого страдания, обусловившая собою появление в творчестве писателя целого ряда образов и сюжетных коллизий, над которыми Леонов продолжит работу и в последующие годы. И хотя эта проблема сохраняется в большинстве леоновских статей военного времени, она не приобрела самодовлеющего значения, так как была подчинена поиску нравственного потенциала народа. Эта тема как бы возросла на давно уже волнующей писателя идее о «всечеловечности» русского характера, о его способности жить и проникаться заботами и тревогами, волнующими человечество в целом. Отсюда и неразрывная связь этой темы с проблемой сострадания, неистощимые запасы которого открывает Леонов в своем соотечественнике и без которого, по Леонову, немислима социалистическая человечность. «Чрезмерное, но не бесплодное страдание переживает сегодня наш народ. Это громадная домна, в ней плавают какие-то новые качества завтрашней жизни и происходят сложные процессы, которые сегодня еще невозможно предсказать» (10, 107), — писал Леонов в 1943 году.

Вряд ли правомерно не замечать либо из боязни сближения Леонова с Достоевским отметить, переступить эту — равноправную с героической — тему в леоновском творчестве. Странно было бы высказываниям писателя приписывать тенденцию к апологии или защите страдания как такового. Леонов поднял эту тему из руин и горя войны, он возвратил ей в советской литературе гражданство: как психолог, писатель увидел в ней непреодолимое и важнейшее обстоятельство, под влиянием которого формировался характер не одного поколения соотечественников; как

художник, Леонов считал своей обязанностью исследовать это обстоятельство. Писатель видел, что патриотическое чувство рождалось в годы войны как героическими устремлениями, так в равной мере и чувством сострадания к охваченной горем Родине. Тема страдания ставилась Леоновым в непосредственную связь с общим историческим движением народа, она осознавалась как своеобразный, но вполне равноправный фермент в переплаве идей и поколений, она стала важнейшим звеном в процессе вызревания леоновской концепции России. Позднее мысль о сострадании к незащитному, ко всему живому на земле ляжет в основу леоновских статей о лесе с их щемящей тревогой за судьбы гуманизма. Тема страдания будет сопровождать героев в их нелегком поиске истины, поиске своего места в революции. В «Русском лесе» благоговение перед страданием, «пошедшим на оплату человеческого прогресса», станет одним из важнейших моментов в развитии характера Вихрова, а в повести «Евгения Ивановна» (1938—1963) писатель воссоздаст беспощадный, смертельный поединок двух людей, один из которых станет воплощением немолчных и испепеляющих душевных мук, страданий от бессилия обрести потерянную в шквале эпохи Родину, другой будет предательски рассуждать о том, что революционные времена вселяют «в современников каталептическую стойкость и длительную нечувствительность к страданию» (8, 187). И хотя в этом поединке не было, казалось, победителя, насколько же душевно богаче и сильнее оказался тот, кто не смог заковать в броню свое сердце, а отдал его искреннему и всеохватывающему переживанию эпохи.

Уже в первые годы войны Леонов в своей публицистике не только взывал к состраданию, но и стремился показать современнику пути разрешения трагедии войны.

Так рождается уверенная, пронизанная благородным патриотизмом концовка второго письма «Неизвестному американскому другу» (1943). Эти строки не только вновь напомнили о боренцах и предсказаниях Достоевского, но и определили реальную историческую перспективу этим борениям. Русский солдат «в эту самую ночь, сквозь смерть и грохот, в одиночку и по Эвклидовой прямой, движется на запад — за всех маленьких в мире!» (10, 105). В этих словах все, казалось, было напоено Достоевским. Они как бы отвечали на знаменитый бунт Ивана Карамазова. Выбрав нелегкий на земле путь «по эвклидовой прямой», этот герой отверг высшую гармонию из-за «слезинки одного только... замученного ребенка», положенной в основание этой гармонии. Леонов развивает эту этическую и философскую коллизию. Исторический опыт современности обуславливал новизну решений советского писателя. Леоновский герой, как и у Достоевского, не мог примириться с существованием детской слезинки, и в этом он братался с Иваном Карамазовым. Но ради высшей справедливости на земле он не мог отвергнуть и всеобщей гармонии. Поэтому леоновский солдат берет непосильный для героя Достоевского

долг — устранив из «топлива» истории детскую слезинку, добиться для человечества социальной гармонии.

Симптоматично, что в поиске сил, способных уберечь от нравственного падения духовную жизнь человечества, Леонов приходит к величинам, сходным с теми, которые были выдвинуты Достоевским.

В 40-е послевоенные годы писатель с особой целеустремленностью продолжает разрабатывать в публицистике проблему русского национального характера. В нем он видит воплощение многих спасительных для человечества нравственных сил. Во главу угла Леонов ставит «всечеловечность» как высшее служение интернациональному долгу и отсутствие «национальной эгоистической выгоды», подвижническое бескорыстие народа в его заботах о судьбах мира, цивилизации, исторического прогресса. Именно эти качества — «инстинкт общечеловечности» и «самоотверженное бескорыстие России»⁶² — служили и у Достоевского опорой в его воззрениях на национальный характер.⁶³

Предпринятое Леоновым исследование истоков и закономерностей национальной судьбы является одной из наиболее ярких страниц в публицистике писателя. Эта тема, буквально хлынувшая в 40-е годы в творчество Леонова, во многом определила дальнейшую работу художника. Если первые статьи преисполнены главным образом взволнованным нравственным чувством, совпавшим по своему устремлению с основным пафосом «Дневника писателя» Достоевского, то публицистика конца войны обретала созвучие с Достоевским и в отношении важнейших сторон целостной концепции национальной истории.

Выяснение морального потенциала современника, человека новой эпохи, приобретает все более отчетливый характер исторического исследования. В эти годы обозначаются важнейшие аспекты леоновского историзма. Обращение писателя к истории не преследует строгих исторических целей. Леонов пытается как бы «высечь искру» нации, и поэтому он сопоставляет, сталкивает, на первый взгляд, несовместимые эпохи, не содержащие сходства исторические обстоятельства. В «Речи о Чехове» (1944) писатель сближал чеховскую, дремотную Россию с Россией революционной и делал неожиданный, похожий на вызов, вывод: Чехов и революция неразделимы. Эта неразрывная связь, органическое родство возникало, по мнению Леонова, потому, что Чехов был единомышленником революции: он верил в «великанскую судьбу России».

Спустя несколько месяцев, за полгода до окончания войны, Леонов произнес речь о Грибоедове. Это было поразительное

⁶² Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. СПб., 1883, с. 205.

⁶³ Сопоставление воззрений Достоевского и Леонова на национальный характер получило плодотворное освещение в статье А. И. Хватова «Духовный мир человека и координаты времени» (Звезда, 1968, № 4, с. 199—202).

обращение к народу. Здесь писатель пошел на еще более смелое сближение, стяжение эпох, с тем чтобы выяснить вклад соотечественников в историю мирового прогресса.

Отыскивая духовных предков советского солдата, ведущего освободительную войну, Леонов сближал как бы полярные эпохи в русской истории: Россию XVIII века, все более осознающую свою независимость, свою самостоятельность, — и Россию социалистическую, обнаружившую неожиданный социальный размах. Вместе с этим сближением эпох произошло и объединение таких имен, как Грибоедов — и Ленин. Такой публицистический прием был порожден все более внимательным отношением Леонова к идее национального самопознания, к самому процессу созревания идеи национальной независимости в народной среде. И если Грибоедов для Леонова был одним из тех, кто первый помог Родине осознать свою национальную самостоятельность, ее высокие нравственные задачи, то Ленин привел к осуществлению этих задач. В этом сближении истоков и результатов исторического движения сказалась одна из важнейших тенденций леоновского творчества послевоенных лет, она привела писателя к поискам самого механизма движения истории, к поискам той «системы передач», которая обеспечивает непрерывное и непрекращающееся развитие исторического прогресса. Именно в статье о Грибоедове и появляется любопытная формула этого движения — образ атоллного острова, «где верхнее кольцо прочно покоится на неподвижных нижних» (10, 119). Крайне важно обратить внимание на то, что Леонов в этой формуле не прибегает к идее восходящей прямой, где каждый последующий момент развития неминуемо будто бы преодолевает каждый предыдущий. Писатель пытается осмыслить историю духовной культуры как явление чрезвычайно сложное, не поддающееся никакому выпрямлению, как такой процесс, где каждый, пусть даже самый слабый вклад, но направленный к благодетанию, становится необходимой для фундамента цивилизации песчинкой. Такое направление леоновской мысли имело немаловажное значение. Оно обнаруживало принципиальную позицию Леонова-философа, исследующего закономерности исторического развития. Необходимо помнить, что леоновская формула атоллного кольца прозвучала в те годы, когда философская наука, по признанию современных исследователей,⁶⁴ догматически придерживалась тезиса о том, что новое качество всегда должно быть «высшим» по сравнению с исходным, а поэтому и всякое развитие рассматривалось лишь как развитие по восходящей прямой. Этот принцип по существу был распространен тогда на все сферы общественного развития.

⁶⁴ См. об этом: Руткевич М. Н. Дialeктика прогрессивного развития. — В кн.: Дialeктика и логика научного познания. Материалы совещания по современным проблемам материалистической дialeктики 7—9 апреля 1965 г. М., 1966, с. 199.

Вольно или невольно порождалось и поддерживалось спекулятивное отношение к предшествующему историческому опыту, целиком поглощаемому будто бы законом отрицания отрицания.

Леонову было чуждо подобное понимание исторического прошлого. И в публицистике, и в своих художественных произведениях писатель, наоборот, пытался установить моменты сцепления, сращения колец национальной истории.

Для Леонова-художника, стремящегося охватить историю народа во всей ее жизненной сложности и целостности, вопрос о характере и качестве исторического развития имел первостепенное значение. Решение этого вопроса определяло своеобразие леоновского историзма, особенности всей последующей творческой работы писателя. В «Русском лесе», в ответственной «поединке» поколений, когда в романе историк Морщихин спорит с одним из представителей молодежи по поводу нетленности извечных народных идеалов, Леонов вновь напомним об атолловом острове, он повторит сформулированную в «Рассуждении о великанах» формулу человеческого прогресса, где «сходные кольца располагаются над прежними».

Возникшая однажды мысль о формуле цивилизации, о формуле общественного прогресса неодолимо будет влиять в течение ряда десятилетий на своеобразие творческих поисков художника.

В публицистике же первых послевоенных лет идея атоллового острова открыла перед писателем поразительные возможности проникновения в самые различные пласты национальной и мировой истории. В статье «Рассуждение о великанах» были развиты тезисы речи о Грибоедове. Та же тема национального самосознания, та же проблема связи времен. Публицистика этих лет демонстрировала открытое обращение Леонова и к традиции Достоевского, вернее — яркое созвучие публицистических идей Леонова с некоторыми гражданственными идеями Достоевского.

Девиз концепции того и другого художника обладает в этом плане несомненным родством. «Одной общечеловеческой жизнью, — считал Достоевский, — жить нельзя, дела нет никакого, гражданского чувства неразвито. Национального чувства неразвито» (Д, 7, 165). И в то же время автор «Братьев Карамазовых» неотступно утверждал: «Мы не в себе живем, . . . и не в себе считаем достижение целей, — а в всеобщей родственности и концепции».⁶⁵ Но на глазах Достоевского рушился тот купол — идеи «православия» и «самодержавия», — под сводами которого писатель пытался выпестовать благородное подвижничество своего народа, его готовность служить делу объединения всех национальностей. Обломки этого рушащегося купола нередко ранили и ту нравственную основу, на фундаменте которой Достоевский возводил свое учение об объединении народов. Так появлялись в концепции писателя примиренческие тезисы в отношении войн

⁶⁵ Незданный Достоевский, с. 547.

между народами, хотя нельзя забывать, что здесь Достоевский умел видеть и социальные причины: «Человечество так дурно устроено, что не может не *поддерживать* свое дурное здание мечом». ⁶⁶ Появлялись и наивные упования на миролюбие царя и народа: «Не может быть столкновений общества с правительством. Уже в самом обществе могут быть и непременно будут элементы... пожелания добра правительству, еще высшие и сильнейшие, чем сами чиновники от правительства», ⁶⁷ и потому прорывался призыв: «Не заслоняйте от народа царя». ⁶⁸

Но, несмотря ни на что, Достоевский верил в благородство помыслов, в нравственные силы народа — и в этом состояла самая сильная сторона его взглядов; потому мог писатель с беспощадностью реалиста ставить одновременно, и притом самым жестоким образом, тяжелые диагнозы тем или иным нравственным заболеваниям народа. Достоевский обращал внимание своих современников на то, что «нравственность народа ужасна. Вот плоды крепостничества... Разгул и масляница после крепостного состояния» (Д, 20, 191); или мог с горечью утверждать: «Так как я вижу, что нет космополита, кроме русского, стало быть это существенная черта русского, вот его и особенность». ⁶⁹

Сближение публицистической мысли Леонова с некоторыми идеями Достоевского выявилось в двух направлениях. С одной стороны, писатель еще глубже осмыслил моральный долг, взятый Советской Россией на себя, чтобы своей судьбой проложить человечеству пути к будущему, а с другой — из уст Леонова так же непреклонно, как и у Достоевского, звучали все бóльшие требования к нравственному поведению своего соотечественника. В этом состояло одно из условий эпохи, выдвигание на первый план тех новых исторических задач, которые поставила перед народами России Октябрьская революция.

С обстоятельностью социолога, ученого в таких статьях, как «Судьба поэта» (1945), «Рассуждение о великанах» (1947), Леонов разрабатывал проблему единства патриотических и интернациональных умонастроений в сознании современника.

Понятие патриотизма воплощает у советского писателя прежде всего обязанность бескорыстно служить всечеловеческим целям, быть народам «другом», «старшим братом» (Ф. Достоевский). «И есть высочайшая степень патриотизма... — писал Леонов в статье «Рассуждение о великанах», — это патриотизм не только для себя, но и для других... и в конечном итоге для других больше, чем для себя. Это патриотизм мудрости и старшинства... Мы — *человечество*» (10, 177—178).

Отечество именно как «моральное пристанище всего прогрессивного человечества» (10, 179) — этот леоновский тезис обнару-

⁶⁶ Там же, с. 592.

⁶⁷ Там же, с. 574.

⁶⁸ Там же, с. 688.

⁶⁹ Там же, с. 538.

живает наиболее близкое созвучие с концепцией Достоевского о всечеловечности русского характера.

Достоевский пытался только угадать, предсказать грядущую роль России в сплочении всех народов, и потому светлое чувство надежды окрашивало его главные раздумья на этот счет.

Леонов же был свидетелем уже тех событий, которые показали, какой непомерной ценой оплачивается братство народов.

Советская Россия брала на себя ответственность за судьбы мира, после того, как отстояла все нелегкие сражения за революцию, а теперь, в середине 40-х годов, ей снова выпало подняться из руин войны.

Как все в леоновском художественном мире, и представления о патриотизме переживались писателем в послевоенные годы не в идиллических картинах; они были пронизаны чувством исторической ответственности за судьбу своего народа и всего человечества. Потому в тоне суровой требовательности разворачивался разговор писателя с современниками. В статье «Судьба поэта» анализ творчества Грибоедова позволил выдвинуть на первый план вопросы о том, что долг литературы — воспитывать «вражду к национальному застою, презрение к социальным порокам, гадливость к любой душевной грязи» (10, 125), что «разная бывает любовь к родине: иная заключается в том, чтобы не допустить ее до творческих мук возрождения, которые ей исторически необходимо пережить. Значит, та любовь прогрессивна, что ведет нацию вперед...» (10, 126).

В статьях Леонова этих лет жил неотступный призыв, требование к современникам заботиться о том, чтобы «не скудела национальная казна» (10, 177). Для этого взаимоотношения личности с обществом, по убеждению писателя, должны строиться «по моральной расписке», так, чтобы постоянно осознавалась гражданская обязанность — возвращать «с законным процентом» стране все, что дарует она личности. Этот закон выростал из остренного у художника чувства долга по отношению к будущему и к прошлому Родины, из понимания того, что духовная сокровищница нации «окуплена историческим опытом и мукой предыдущих поколений» (10, 177).

Симптоматично, что в национально-исторической концепции Леонова, как и у Достоевского, появляется тема космополитизма — космополитизм как угроза исполнению всечеловеческого интернационального долга родины. Леонов стремится «всечеловечность» русского характера избавить от каких бы то ни было опасностей «вселенского космополитизма», такого космополитизма, когда «в понятие родины готовы включить любую точку Галактики, где имеются конфекционные и кафе, универмаги и гостиницы с сервисом» (10, 178).

Именно в эти годы в публицистике писателя рождается формула, которая высветлит важнейшие стороны диалектики национального и общечеловеческого в истории культуры: «На любой

общечеловеческой ценности лежит нейстребимая печать наций, где она родилась» (10, 177). И это не только не будет противоречить, но еще больше укрепит прозвучавшее еще в начале 30-х годов в статье «Шекспировская площадность» (1933) предостережение писателя против какого бы то ни было национального чванства в общем деле культурного творчества наций. Тогда Леонов назвал национальные литературы «сверкающими гранями единого тела всечеловеческой литературы» (10, 25).

Так в отечественной публицистике, пройдя через рубежи различных социальных эпох, подвергнувшись обновляющему влиянию революционного учения, развивались идеи о взаимопроникновении национальных и интернациональных задач в исторической судьбе России.

«Великие души не могут не иметь великих предчувствий»,⁷⁰ — это высказывание Достоевского, появившееся в связи с его размышлениями над личностью Петра I, по-видимому, наиболее верно характеризует и суть того учения о России, о ее месте в семье народов, которое стало одним из важнейших звеньев в общей системе социально-исторических, эстетических взглядов самого Достоевского. Мысль о всемирно-исторической миссии России хотя и была чуть ли не в самой сердцевине скомпрометирована у Достоевского идеями православия и самодержавия, она тем не менее не потеряла своего значения как одно из великих предчувствий писателя. Достоевский зорко предусмотрел многие нравственные аспекты в историческом осуществлении этой миссии родины.

Особое значение представляют здесь не только черты этики равноправия в международных отношениях — при условии осуществления братского союза народов, — о соблюдении которой так заботился Достоевский в своей публицистике. Обращает на себя внимание та жажда исторического, а не абстрактно-консервативного подхода к судьбе своего народа, которую, видимо, остро испытывал Достоевский как мыслитель и художник. Мечта о достижении иной жизни, об осуществлении братства народов столь неотвратимо владела писателем, что, несмотря на все его благоговейное служение русской судьбе, он во главу угла ставил все же не поклонение идиллическим картинам из отечественной истории, а движение народа к будущему. Поэтому Достоевский был готов поступиться пиететом даже перед национальными памятниками, но защитить право народа на развитие, которое бы несло обновление жизни нации. В «Петербургской летописи» (1847) он в духе идей прогрессивного «западничества» оспаривал такое понимание русской национальности, которое видится «в мертвой букве, в отжившей идее, в куче камней, будто бы напоминающих древнюю Русь, и, наконец, в слепом, беззаветном обращении к дремучей, родной старине» (Д, 18, 25). Писатель

⁷⁰ Там же, с. 533.

считал, что «цел и здоров тот народ, который положительно любит свой настоящий момент, тот, в который живет, и он умеет понять его. Такой народ может жить, а жизненности и принципа станет для него на веки веков» (Д, 18, 26). Подобное понимание настоящего как звена необходимого исторического развития продолжало жить на протяжении всего творчества писателя. Оно было ценнейшим элементом общей концепции России у Достоевского. Именно осознание необходимости постоянного исторического развития порождало непримиримые требования писателя к нравственному облику самого народа, его неумолчное беспокойство за нравственную безупречность того пути, по которому следует развитие народа. Это качество мышления Достоевского должно вызывать особое расположение, особое доверие нашей современности к ходу его раздумий над исторической судьбой страны; оно не позволяет легко или легкомысленно отбросить предложенные Достоевским морально-этические, художественные решения, а обязывает внимательным историческим взором пройти по избранным им путям познания и с высоты нашей исторической эпохи выверить его решения. Именно такую позицию, надо полагать, и занял Леонов в своем отношении к наследию Достоевского. «Великие предчувствия» Достоевского были подтверждены теми событиями, которые ворвались в историю спустя три десятилетия после кончины писателя.

Было бы антиисторично протягивать прямую линию преемственности от публицистических высказываний Достоевского к тем политическим документам, которые запечатлели ход революционного движения начала XX века.

Это движение разрушило политические, религиозные построения Достоевского. И тем не менее нельзя не видеть, что предчувствия писателя относительно реальной и возможной роли России в развитии всемирной истории многими своими параметрами все же вписываются в общую перспективу исторического развития нашего века.

Уже в 1905 году, в период первой русской революции, на передний план выдвинулся вопрос о том, что Россия не может решать только свои политические задачи, она должна взять на себя нравственную ответственность за судьбы народов. В статье «Начало революции в России» (1905) В. И. Ленин писал: «На пролетариат всей России смотрит теперь с лихорадочным нетерпением пролетариат всего мира. Низвержение царизма в России, геройски начатое нашим рабочим классом, будет поворотным пунктом в истории всех стран, облегчением дела всех рабочих всех наций, во всех государствах, во всех концах земного шара. И пусть каждый социал-демократ, пусть каждый сознательный рабочий помнит о том, какие величайшие задачи всенародной борьбы лежат теперь на его плечах».⁷¹

⁷¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9, с. 204

Позднее, в дни свершения Октябрьской революции, В. И. Ленин не раз обращал внимание именно на нравственную сторону политических событий в России, и особенно на характер нравственных взаимоотношений между народами, которые вступают в борьбу за политические права вслед за Россией. Октябрьская революция стала «*прологом* грядущей европейской революции»,⁷² она и возглавила движение за создание «*добровольного союза наций*», — такого союза, который не допускал бы никакого насилия одной нации над другой, — такого союза, который был бы основан на полнейшем доверии, на ясном сознании братского единства, на вполне добровольном согласии».⁷³

Октябрьская революция совершенно на других, чем предлагал Достоевский, социальных, политических условиях возглавила движение наций за объединение. Но опорой в этом движении были именно те лучшие национальные качества русского народа, взявшего на себя нравственную ответственность за братское единение народов, на которые так уповал Достоевский; он верил в бескорыстное служение своего народа всечеловеческим идеалам. Эта сторона воззрений писателя и содержит несомненные созвучия с нашей эпохой в целом и с творчеством Леонова в частности.

Но Леонов исследует умонастроения своих соотечественников, опираясь уже на опыт классовых сражений Октября, опыт второй мировой войны, поэтому так резко обнажится драматизм, трагические мотивы в его публицистике. Они берут начало уже в тех событиях, с которыми с самого начала было связано победное шествие революции; о них В. И. Ленин писал: «... мы приносим и должны принести величайшие национальные жертвы ради высшего интереса всемирной пролетарской революции».⁷⁴

Как следствие, а в известной мере, видимо, и как аргументация к постановке вопросов об историческом пути России в творчестве обоих художников устойчиво существует тема: Европа—Россия. В «*Рассуждении о великанах*» Леонов сопоставляет две мощные стихии цивилизации — западноевропейскую и русскую. Ни в коей мере не противопоставляя эти две культуры, писатель вместе с тем стремится раскрыть самостоятельность национальной традиции, условия становления ее независимости. Связанная с выявлением особенностей русской культурно-исторической традиции, особенностей нравственных основ русского характера, эта тема в публицистике Достоевского и Леонова сосредоточивается главным образом вокруг проблемы петровской реформы, а затем уже у Леонова она получает новое развитие в связи с вторжением в его публицистику темы Великой Отечественной войны.

⁷² Там же, т. 30, с. 327.

⁷³ Там же, т. 40, с. 43.

⁷⁴ Там же, т. 37, с. 190.

Трактовка деятельности Петра I, по-видимому, надолго еще останется тем «оселком», на котором будет испытываться национальная традиция в русской истории.

Свое истолкование петровской реформы Достоевский развивал на протяжении всех лет творчества. Это была та ключевая позиция в его социально-исторических воззрениях, которая по значимости для автора «Братьев Карамазовых» сопоставляется лишь с его постоянными раздумьями о социализме и о судьбе личности в социализме.

В мучительной осторожности Достоевский пытался поднять эту тему уже во время процесса петрашевцев. Принимая за главную влиятельную силу русской истории «усиление авторитета, усиление самодержавия», он лишь робким поэтическим штрихом обозначил здесь свое понимание судьбы народа в петровских преобразованиях: «...только одна теплая детская вера в своего великого кормчего дала России возможность перенести такой крутой поворот в новую жизнь».⁷⁵ Больше, пожалуй, никогда из-под пера писателя не появятся столь умиротворенные рассуждения. Роль Петра I в судьбе России Достоевский впоследствии всегда, — вслед, по-видимому, за утверждениями Аввакума, — будет открыто характеризовать как противоречивое явление, нарушившее ход русской истории. Постигая природу и последствия этой противоречивости, писатель сумеет вскрыть многие принципиально важные социально-исторические моменты в реформе, которую предпринял в России Петр I. Оценивая этого государственного деятеля как личность яркую, одаренную («великая душа», «жаль, что судьба должна была дать ему слишком грозную душу»),⁷⁶ Достоевский как историк умел выделить и прогрессивные начинания Петра I («Великий Петр уверен был, что мы *превозможем*. Нужна была образованность, состоящая в знании миров других народов, в сообщении с ними, в служении им, в знании древнего мира, раздвинута безмерно идея политическая»),⁷⁷ и одновременно — второстепенность и «мелочность» взглядов Петра: «Петербург — перемещение центра тяжести. — Народ как полатный материал. — Раскольники (лишь бы платили деньги). — Чины (обратились же в то же дворянство, но только слегка (?) подточенные. Как бы не создавали, что делали)...» (Д, 24, 272) и т. п.

Но все же главное внимание Достоевского было сосредоточено на том, сколь народны были деяния Петра. Именно здесь он усматривал основное непоправимое противоречие петровских реформ и наивно возлагал надежды на то, что современное ему самодержавие просветительскими реформами искупит издержки

⁷⁵ Следственное дело Ф. М. Достоевского. — В кн.: Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971, с. 101.

⁷⁶ Неизданный Достоевский, с. 531.

⁷⁷ Там же, с. 462—463.

петровских преобразований и примирит «цивилизацию с народным началом» (Д, 18, 37).

Достоевский принимал исторические предпосылки этих преобразований («Древняя Россия была деятельна политически, окраина, но она в замкнутости своей готовилась быть не права, обособиться от человечества, а через реформу Петра мы само собою сознали всемирное значение наше»),⁷⁸ но считал, что петровская реформа сопровождалась насаждением чуждых форм общественной жизни, из-за которых и «отшатнулся» народ от деяний Петра: «Формы жизни, оставленные ему преобразованием, не согласовались ни с его духом, ни с его стремлениями, были ему не по мерке, не впору» (Д, 18, 36). Так, по мнению Достоевского, произошел на долгие десятилетия разрыв между высшим образованным сословием и народом: «Наша оторванность именно и началась с простоты взгляда одной России на другую. Началась она ужасно давно, как известно, еще в Петровское время, когда выработалось впервые необычайное упрощение взглядов в высшей России на Россию народную, и с тех пор, от поколения к поколению, взгляд этот только и делал у нас, что упрощался».⁷⁹ Этим разрывом писатель мерил всю общественную жизнь России, начиная от эпохи Петра I, — в частности, и истоки славянофильства; в зависимость от этого разрыва он ставил и развитие русской литературы XVIII—XIX веков.⁸⁰

Сложившаяся в результате этих воззрений социально-историческая, а также историко-литературная концепция Достоевского подкупала своей преданностью, своим доверием народному образу жизни. Писатель считал, что, «разойдясь с реформой, народ не пал духом. Он неоднократно заявлял свою самостоятельность, заявлял ее с чрезвычайными, судорожными усилиями, потому что был один и ему было трудно... Он вдумывался в себя и в свое положение, пробовал создать себе воззрение, свою философию, распадался на таинственные уродливые секты, искал для своей жизни новых исходов, новых форм» (Д, 18, 36). Но концепция Достоевского все же была неизлечимо поражена реакционной идеей православия и самодержавия, в результате чего и историко-литературные суждения писателя нередко опрокидывались в метафизическую односторонность, ограниченность. Если предположим, взгляд на творчество Пушкина (в связи с реформой Петра) несомненно содержал яркую, глубокую литературоведческую гипотезу («...Пушкин (обожатель Петра) был в сущности отрицатель Петра любовью к русскому старому народному

⁷⁸ Там же, с. 462.

⁷⁹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г. СПб., 1883, с. 314.

⁸⁰ См.: Кайгородов В. И. Об историзме Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 27—40; Фридендер Г. М. Наследие Достоевского и наша современность. — Русская литература, 1981, № 4, с. 32—56.

духу («Капитанская дочка», Белкин и проч.)», то изложенные рядом же суждения о других русских классиках страдали удручающей тенденциозностью. Социально-историческая концепция Достоевского уничтожала их: «... Гоголь был прямой отрицатель всех последствий Петра, что же до последовавших за ними писателей, то все они, например, не явили ни одной новой формы искусства (не сказали ничего нового и пробавлялись европейскими)» (Д, 24, 269). Та же по существу участь постигла и образ Чацкого. И хотя одной из самых последних записей, вышедших из-под пера Достоевского, были слова: «„Горе от ума“ (Гончаров). Комедия Грибоедова гениальна, но сбивчива»,⁸¹ — он не мог все же простить Чацкому его отъезда за границу, этот отъезд расценивался как измена своему народу: «Не понимаю я, чтоб умный человек, когда бы то ни было, при каких бы то ни было обстоятельствах, не мог найти себе дела... Нельзя версты пройти, так пройди только сто шагов, все же лучше, все ближе к цели, если к цели идешь» (Д, 5, 62). И потому Чацкий выглядел в лучшем случае в снисходительной интерпретации: «фразер», «говорун», «тип милый, восторженный, страдающий, вызывающий и к России, и к почве, а между тем все-таки уехавший опять в Европу...»; «Однако ж Чацкий очень хорошо сделал, что улизнул тогда опять за границу» (Д, 5, 61—62).

Трудно всегда точно судить о тайне путей, которые приводят к той или иной творческой встрече художников, работающих в русле одной традиции. Но сегодня нельзя не видеть того, что послевоенная публицистика Леонова, словно топографическая карта, запечатлела ряд важнейших моментов соприкосновения творчества советского писателя с наследием Достоевского. Выходя во многих случаях на те же, что и Достоевский, «перекрестки» социально-правственных, философских исканий, Леонов всегда умел в то же время не заслонять перед собой «вечными», всесжигающими вопросами Достоевского горизонты современности. Если опереться на приведенную выше трактовку Леоновым явления преемственности в искусстве, то можно, по-видимому, сказать, что «конституциональное родство» с Достоевским выводило автора «Вора» к сходным раздумьям философского и эстетического содержания. Феномен же особых исторических условий послевоенного времени приводил к возникновению таких «мыслительных ветров», которые увлекали Леонова к тем же философским, социально-историческим размышлениям, которые занимали когда-то и Достоевского. Но традиция, исполняющая роль «идеологического катализатора» в развитии искусства, традиция как явление «корреляции» в ее воздействии на литературный процесс в творческом тигле Леонова раскрывается не только как бережное следование, бережное сохранение для потомков социально-эстетических ценностей, которые были привнесены в со-

⁸¹ Незданный Достоевский, с. 700.

кровищницу искусства Достоевским; традиция у Леонова — это каждый раз и сложная творческая дискуссия. Такая дискуссия состоялась и в связи с темой Петра I.

По своему патриотическому пафосу публицистика Леонова военных и послевоенных лет несомненно перекликалась со статьями А. Толстого, М. Шолохова. Она отличалась особой широтой и продуманной завершенностью в постижении национально-исторических основ отечественной культуры и отечественной истории. Писатель стремился провидеть судьбу, будущее своего народа, советской страны. Тема Петра I и возникла в публицистике писателя 40-х годов как необходимое логическое звено в процессе осмысления социально-исторической концепции России.

Общим с исканиями Достоевского был исходный момент: понять истоки и пути становления национальной самостоятельности русской культуры. Так вскрылся в публицистике Леонова тот слой отечественной истории, который был связан с деятельностью Петра I.

Освещение советским писателем Петровской эпохи подходило порою столь близко к концепции, к стилистике Достоевского, что могло возникнуть опасение: не окажется ли под угрозой естественно существующее (и не имеющее право не существовать) сроднение между творческой работой этих художников.

Оба писателя именно в Петровской эпохе усматривают те исторические обстоятельства, которые решительным образом повлияли на процесс национального самосознания. Не отрицая прогрессивной роли деятельности Петра I, Достоевский и Леонов в равной мере утверждают мысль о нравственных издержках петровской реформы, которые, по их мнению, привели к развитию космополитических тенденций на русской почве.

Свое понимание этой проблемы Леонов раскрыл в таких статьях, как «Судьба поэта», «Рассуждение о великанах». Ни в коей мере не зачеркывая положительной роли петровских преобразований, писатель сосредоточивает свое внимание также на том, что привнесенные петровской реформой «преувеличенные дозы чисто внешнего европеизма калечили нашу жизнь и парализовали гормоны собственного роста» (10, 121). «Нетерпение, — писал Леонов в «Рассуждении о великанах», — заглушило в Петре голос мудрого предвидения — как это аукнется в веках. Совершив великие дела, он приучил русскую знать копировать иностранное и презирать свое. Ему было безразлично, во что налита живая вода просвещения, лишь бы поскорей утолить трехсотлетнюю жажду». А у России «была своя, суровая, непостоянная Западная судьба» (10, 174). Как и Достоевский, Леонов выделил вопрос не просто о богатстве народной культуры (в общем виде), но подчеркнул мысль о самостоятельности этой культуры и рассмотрел ее в известном роде как оппозицию культуре высших сословий: «Культура эта (культура России, — Н. Г.) блистательна во всем том, что было почерпнуто ею непосред-

венно из народа... Не быть бы ей, однако, если бы лапотные деды мои не доставляли хлеб ее творцам, не ходили в дальние походы с ермаковской вольницей, не слепли в рудниках, не изводились без сна в людской, пока, скажем, Гавриил Романович Державин беседовал со своей музой, и, наконец, соленым солдатским потом не поили они орла русской военной славы. Но, кто знает, случись наоборот, может быть, на месте своих высокопоставленных хозяев мои-то деды, глядишь, наковыряли бы всемеро» (10, 176).

В «Рассуждении о великанах» так же неотступно, как в «Дневнике писателя» Достоевского или в его «Зимних заметках о летних впечатлениях», в «Объявлении о подписке на журнал „Время“ на 1861 год» и др., бьется тревога за соотечественников, теряющих свое национальное достоинство в заискивании перед иностранным. В связи с этим в одной и той же интонации возникает в публицистике этих писателей тема заезжей и эмигрантской судьбы. Именно вопрос о петровской реформе дал толчок и всплеску патриотических настроений в статьях Леонова послевоенных лет, причем всплеску такому, который сверкнет теми же, что и у Достоевского, гранями гражданского чувства, сосредоточенного главным образом на том, чтобы соотечественник взял на себя долг и обязанность по-братски помогать народам. Притом если у Достоевского эта мысль о братстве жила только в общей формуле, как такая потребность, которая еще вся в потенци, в будущем, то у Леонова она обретает драматическую коллизию, за которой стоят уже не только победы, но и кровопролития истории. Она раскрывает леоновское понимание принципов социалистического гуманизма и пролетарского интернационализма: «Наше отечество... на своем примере и судьбе выверяет прообраз людского общества. Нам нельзя иначе, мы зорче, мы старшие в человеческом роду. В самом деле, тот, кто не полагает своего благополучия в нищете слабейших, еще не может считаться их братом; пока еще он только не вор. И если он защищает их от потока и разоренья, не ставя себе призом кошель со златом, он их брат. И если он рассекает череп злодейству, пока другие годами пришивают пуговицы к мундирам, он есть сильнейший брат... И, наконец, если он идет впереди века, как вожак, прокладывая трассу в страну, куда еще нет лодий и туристических маршрутов, приемля на себя все тяготы и случайности почти космической неизвестности, он есть старший брат... Такие отвечают перед историей за сохранность всего духовного людского достоянья» (10, 179).

Хотя в «Рассуждении о великанах» не было упомянуто имя Достоевского⁸² (одна из его заветных идей — о всечеловечности

⁸² Наследие Достоевского переживало в те годы особенно тяжелую пору неприятия в критике. Тогда характерными были суждения: «Всем нашим исследователям, работавшим над творчеством Достоевского, необхо-

русского характера — была передана устами Белинского и Блока), присутствие раздумий Достоевского ощущается достаточно ясно и в проблематике статьи, и в самой «конфигурации» ее социально-исторического, литературного материала (вплоть до привлечения в аргументации именно «Горя от ума»). Леонов шел в своем исследовании как бы по следу Достоевского и хотя приближался к нему рискованно близко, но не попадал в зависимость от его маршрута, а видел далекие горизонты мира и потому сохранял за собой свободу в выборе пути. Так было и в «Рассуждении о великанах». Согласившись с Достоевским в оценке космополитических начал петровской реформы, Леонов дал иную интерпретацию той теме раскола русского общества, которая была сердцевиной концепции Достоевского. Леонов не принял метафизическую формулу «двух культур» (народная — и эпигонская будто бы культура верхних слоев общества), несмотря на то что она не могла, казалось, не увлечь своим неподкупным демократизмом.

Леоновские воззрения жили устремлениями России революционной, социалистической, которая, пройдя испытания Великой Отечественной войны 1941—1945 гг., с особенной ясностью осознавала свой долг быть защитницей и всечеловеческой культуры, и культуры национальной. Сокровищница национальных духовных ценностей виделась поэтому вне каких бы то ни было сектантских обособлений; писатель размышлял, следуя ленинской теории двух культур. В «Рассуждении о великанах» поэтому взволнованный, тревожный разговор о тех периодах русской истории, когда в результате издержек петровской реформы «привозной микроб изрядно» подтачивал «веру русского дворянства в свои национальные силы», не вылился все же в осуждение Чацкого, хотя Леонов, казалось, чуть ли не текстуально повторял упрек Достоевского высшему сословию: «Столичная знать постаралась окончательно, языком и обычаем, отмежеваться от своей черной родни, ютившейся в нищих избах» (10, 175).

Интерпретацией образа Чацкого в статье «Судьба поэта» (1945) Леонов словно бросал вызов Достоевскому-историку литературы, его тезису о такой национальной чистоте русского характера, в которой Чацкому по существу не оказалось места. Оберегая самый нерв демократического протеста Достоевского против начавшегося в Петровскую эпоху расслоения куль-

димо многое пересмотреть в своих оценках и отказаться от либерального сахара, чтобы продвинуть вперед марксистско-ленинское изучение крупного, сложного, противоречивого писателя, поставившего немало острых социальных проблем... но поставившего эти проблемы неверно, на основе ложной реакционной идеологии... Мою статью, напечатанную в 1942 году в газете «Литература и искусство», следует признать в корне неверной. В этой статье я идеализировал творчество Достоевского, подчеркивал его „гуманистические“ мотивы... В целом влияние Достоевского вредно для развития мировой прогрессивной литературы и т. д. (Ермилов В. В. Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1948, с. 18).

тур в русском обществе (Леонов повторит о той эпохе: «...стыдясь назвать себя русскими из опасения смешаться с народом» — 10, 124), советский писатель, в отличие от Достоевского, назовет «Горе от ума» «криком среди полной ночи». И хотя, по интерпретации Леонова — историка литературы, «Горе не было для России ни набатом, ни сигналом боевой трубы...», Чацкий предстал в его характеристике как явление неповторимой исторической важности: «Чацкий был прежде всего русским человеком, осознавшим не только свою национальную самостоятельность, но и ее высокие нравственные задачи» (10, 124).

Так, подойдя вплотную к концепциям Достоевского, Леонов наполнял их иным историческим содержанием.

Но, видимо, чтобы завершить творческую дискуссию с Достоевским и одновременно чтобы сохранить для современности живую силу воззрений этого художника, в «Воре» Леонов прибегнет к своеобразной «цитации» Достоевского, вживит его суждения в художественную ткань романа. Через сюжетную линию разорившегося дворянина Манюкина Леонов предпринимает попытку осветить влияние Европы на судьбы русского дворянства, на судьбы духовного наследия страны. Узловым моментом в раскрытии темы и становится стремление осмыслить исторические последствия реформы Петра I. Именно устами Манюкина будет изложен взгляд Достоевского на русскую историю, но уже в соотносительности с свершившейся революцией. При этом как бы оживет вариант, наиболее близкий к суждениям в «Петербургской летописи» Достоевского: «...Россия... не есть собрание сладостных преданий старины, тем более березок, которые и в других странах успешно растут... Россия есть прежде всего живой народ, обитающий некое обжитое дедами географическое пространство, а живое и в счастье не остается неизменным... живое растет и ширится, раздвигает житейскую тесноту... Душа народная растет в безвестности и вдруг лопается, как почка, и тогда невиданная предстает миру... Горько признаться, что солосье мое знавало народ лишь по лакеям, банщикам, нянькам да плательщикам оброку. На плечи к ним привстав, благоговейно и беспечно поглядывали мы в знаменитое Петрово окошко на чужую непохожую жизнь: высоконочь его Петруха прорубил, далековато было под ноги глядеть, вот оно и случилось!» (3, 469—470).

Концепция Достоевского как бы принимала участие в живом общении с пореволюционной действительностью. Но Леонов, создающий свои произведения в русле одной с творчеством Достоевского традиции, призывал в «„свидетели“ процесса собственного мышления... художественное мышление предшественника»⁸³ не для номинального напоминания историко-литературных фактов. Писатель предлагал современнику стать участником

⁸³ Шабоук С. Искусство — система — отражение. М., 1976, с. 160.

своей дискуссии с Достоевским. Поэтому, даже позволив Манюкину «не особо огорчаться», «когда спиливают помянутые березки или сожигают барские усадьбы от полноты переживаемого чувства, или с маху ударяют по святыньке...», Леонов в этом же признании героя обозначит и другой полюс: «хоть и не следовало бы из уважения к родителям, ибо тем самым научаем детишек такому же обращению с собою в пожилом возрасте!» (3, 470). Так писатель давал иное направление социально-историческим воззрениям прошлого; эта новизна в духовном вооружении общества отражала дистанцию, равную пути, пройденному народом вместе с шествием революции. У Леонова на первый план выдвинулась проблема неразрывной взаимозависимости между поколениями, между личностью и обществом, которая осмыслялась и в публицистике, и в художественном творчестве писателя как важнейший принцип социалистического гуманизма и как необходимое условие жизнеобеспечения нации.

Манюкин связан родством с теми, кому предстояло строить новое общество и жить в нем, а поскольку в леоновских романах связи между героями носят глубоко символический характер и всегда насыщены многозначным философским содержанием, то проблема кристаллизации национальных начал в духовной культуре таким образом передается по наследству и революции, ставится в связь с ее важнейшими созидательными тенденциями. Потому и появляется в «Дневнике» Манюкина поэтическая формула о единстве народа и каждого человека из народа: «Все мы лишь капли и сильны — покамест в океане, который швыряет волны, гложет скалы, спорит с небом... поэтому и надлежит нам благополучие народа считать единым мерилom деятельности нашей» (3, 470). Симптоматично, что столь последовательное толкование роли петровских преобразований в судьбе России — в соотнесенности с концепцией Достоевского — появилось только во второй редакции «Вора», т. е. после напряженных социально-философских, историко-литературных исканий писателя в публицистике послевоенных лет. В первой же редакции существовал всего один штрих, только как беглое упоминание о прошлом: «Что ж, пора и народу выглянуть в Петрово окошко... Ведь мы и народ-то звали лишь по лакеям, банщикам, извозчикам да нянькам».⁸⁴

Проблема взаимоотношений европейской и русской культур, выяснение особенности русского национального характера в символическом сопоставлении его с воззрениями Запада на человека — все эти тревожащие писателя темы стали важнейшими «организаторами» идейно-эстетических воззрений, художественных поисков Леонова.

⁸⁴ Леонов Л. Вор. М., 1932, с. 315 (вплоть до 1936 года издания романа были идентичны тексту 1928 года).

Раскрывая тему «Россия—Европа», Леонов стремится к той многосторонности, которая бы исключала какой бы то ни было намек на предопределенность либо исключительность нации. Поэтому в «Воре» эта тема прозвучит и в связи с образом Заварихина. Будучи воплощением первородной жестокости, грубой жизненной силы, этот герой, охваченный необузданным чувством своего физического превосходства и презревший в силу этого все обстоятельства отечественной действительности, замахнется однажды и на Европу. В этом грубом, наивном вызове раскрылась историческая опасность предприимчивого, насильнического рода Заварихиных.

Кроме открытой постановки, эта тема существует в «Воре» и как бы молчаливо: Запад присутствует в качестве своего посланца, с его отличным от исконно русского образом чувствований, — это старый актер немец Пугль. Удивительно добрый, привязанный своей жизнью к России, этот человек, несмотря на его, пусть робкие, попытки вмешаться в судьбу близких ему людей, так и не смог постичь русскую революцию. И если в «Воре» Пугль лишь наблюдатель, то в повести «Евгения Ивановна» Леонов «позволит» человеку другой страны, англичанину Пикерингу, даже вмешаться, даже определить в значительной мере судьбу русского человека — Евгении Ивановны. Но и несмотря на это, мудрый, обаятельный мистер Пикеринг, непревзойденно познавший древние цивилизации, так и не сумел, так и не смог понять свою Женни, всем существом привязанную к родной земле. Сопоставление способа мышления соотечественника и представителя другой исторической судьбы ляжет в основу системы образов этой повести и послужит важнейшим художественным приемом, позволившим раскрыть неповторимые качества русского характера.

Писатель связывает особенности национального склада с конкретным историческим опытом народа. И поскольку опыт русского народа накапливается прежде всего в нелегких поединках с врагом за свободу и независимость родины, то идея патриотическая пронизала собою весь строй чувств и мысли русского человека. Вполне понятно, что к этому моральному качеству было приковано особое внимание Леонова-художника, непреодолимо стремящегося к постижению глубин русского национального характера.

Статья «Рассуждение о великанах» поэтому и явилась своеобразным трактатом о патриотическом чувстве. Леонов намечает важнейшие ступени в вызревании патриотической идеи в душе человека, в сердце народа — от стихийной тяги к земле, где родился, через гордое общенародное чувство национальной принадлежности к высочайшей степени патриотизма: жить интернациональными интересами, «патриотизм... в конечном итоге для других больше, чем для себя». Интересно отметить, что проведенное Леоновым социально-психологическое исследование

патриотической идеи обнаружило тот круг проблем, идей и даже отдельных мотивов, которые вызовут к жизни и «Русский лес», и вторую редакцию «Вора», и повесть «Евгения Ивановна». Уподобляя стихийную тягу человека к земле незримому закону тяготения, Леонов прибегает к любопытному художественному образу, оживотворяющему эту таинственную привязанность. «Мы сами физически согнаны из частиц ее (отчизны) неба, полей, рек. Не оттого ли последней мечтой политических скитальцев и даже просто бродяг было — вернуть в родную землю хоть кости свои с чужбины» (10, 177). Этот мотив будет развит в «Воре»; он ляжет в основу повести, где героиня, мучаясь родной, повторит эти леоновские слова: «Не сердитесь же, я сделана из этой земли» (8, 157). И снова, как вспышка на небосклоне, как переключка различных художественных миров, обнаруживаются потаенные созвучия леоновского образа мышления со «знаковой системой» Достоевского.

В «Зимних заметках о летних впечатлениях» тоже однажды прозвучала радостная, но трудная догадка: «Неужели ж и в самом деле есть какое-то химическое соединение человеческого духа с родной землей, что оторваться от нее ни за что нельзя, и хоть и оторвешься, так все-таки назад воротиться» (Д, 5, 52).

Но то, что у Достоевского прозвучало как вопрос, у Леонова стало важнейшим элементом его социально-художественной концепции. Мысль о чувстве национальной принадлежности с неизвестной до сих пор в литературе силой всколыхнет у Леонова настойчивую тему об обязанности, о чувстве долга сегодняшних поколений по отношению к поколениям минувших времен, чему будет посвящен и «Русский лес», с его особым вниманием к «социалистической эстафетности» поколений, и вторая редакция «Вора», с ее беспокойным чувством исторической ответственности.

Статья «Рассуждение о великанах» знаменательна во многих отношениях, и, по-видимому, не будет преувеличением считать ее немаловажной вехой на пути становления и развития важнейших современных представлений о кодексе нравственности, о судьбах духовной культуры. В связи с этим необходимо заметить, что леоновское воспереживание России — концепция России — оказалось понятием настолько емким, целостным и всепроникающим, что, разрабатывая эту концепцию, Леонов сумел поднять коренные проблемы времени, разработка которых впоследствии продолжалась не одно десятилетие. Писатель словно нащупывал, отыскивал наиболее слабые, грозящие разрывом звенья в чрезвычайно сложном для любого народа процессе национального самосознания, он предупреждал об этих разрывах, он, — как, может быть, мало кто другой, — понимал, какими пагубными последствиями они чреваты.

Патриотическая идея испытывает крайне любопытное развитие в творчестве Леонова. В публицистике писателя, особенно

40-х годов—начала 50-х, эта тема получила четкие идейные и эмоциональные очертания, в «Русском лесе» она как бы приобрела живую плоть, исполненные душевного трепета черты, подтвердила найденные Леоновым-публицистом координаты этой темы. Затем в «Воре» она обнаружила серьезное «сопротивление материала». Леонов-художник как бы испытывает на прочность жизнеспособность в соотечественнике патриотического чувства. У Дмитрия Векшина, казалось, в душе разрушено все, но выдерживает испытание его чувство преданности родине — и оно сохраняет ему жизнь. Спустя четыре года в повести «Evgenia Ivanovna» Леонов продолжит свое исследование, он доведет испытание патриотической идеи до высшего напряжения, когда служение этой идее повлечет за собой гибель человека.

Внешне, событийно в этой повести нет России. Автор подробно повествует о жизни героини за границей. Она окружена плотным кольцом древних цивилизаций, раскопками которых занят ее муж, англичанин Пикеринг, и даже встречу Евгении Ивановны с родиной Леонов предпринимает, так сказать, на демаркационной линии, в Грузии, так и не позволив героине увидеть родную рощицу, услышать «надсадный и утешный крик грачей»: Россия была за Кавказским хребтом. И как знать — может быть, и Евгения Ивановна смогла бы, подобно Векшину, найти в себе силы жить, если бы ей довелось прикоснуться к родной земле!

Как это ни покажется парадоксальным, но Россия в повести присутствует лишь в образе самой Евгении Ивановны, с ее «чисто *русскими* переживаниями» (8, 171). Леонов-художник, владея, кажется, непостижимыми тайнами искусства, сумел установить непреодолимые, пронизавшие все повествование связи между «беглой, вовсе бесполезной теперь» (8, 157) Евгенией Ивановной и «неохватной громадой России» (8, 155), лежащей по ту сторону гор. Но событийная сторона повести построена так, что создается впечатление постоянно совершающегося жестокого обрыва этих связей. Леонов обратится здесь к рискованному психологическому, «технологическому» эксперименту, который может быть объясним только безграничным доверием художника к читателю, уверенностью в его исследовательском чутье, в его гуманном чувстве: писатель, испытывая патриотическую идею, неоднократно словно бы дискредитирует ее. Поэтому так настойчивы и коварны рассуждения Пикеринга о том, что противостоит любви родину, которая без сожаления, с его точки зрения, рассталась с Евгенией Ивановной. И именно поэтому так отчаянно, так безудержно рушится Россия Стратонова, этого единственного человека, через которого только и могли идти к Евгении Ивановне импульсы родины, потому что представление об отечестве у нее связано всего лишь с маминим домиком да с этим человеком, которому отдала она свою короткую юность. Стратонову писатель словно бы позволил обнародо-

вать свои собственные главные думы о России, какими они живут в его публицистике, в «Русском лесу». Так художник сделал ради того, чтобы не принять этих мыслей от Стратонова, чтобы от последнего отшатнулась Евгения Ивановна, а вместе с этим и порвалась бы эта связь, эта самая глубокая надежда героини на возможность хотя бы еще раз испытать родины. И хотя Евгения Ивановна, по наивности и доверчивости оставившая дом и родину ради любимого человека, не знает революции, не чувствует и не понимает новой России, она своим исстрадавшимся и потому очень чутким и мудрым сердцем быстрее, наверно, почувствовала, чем поняла, что Стратонов предает, что его рассуждения о родине — это фальшивая монета, которой он пытается купить ее прощение. Она почувствовала, что он никогда не был болен родиной и не способен на эту боль. С осознанием этого приходит окончательный разрыв. В нем выразилась не только драма личных взаимоотношений героев. Поскольку образ Евгении Ивановны является в повести символом проникновенного национального чувства, символом самой России, то этот разрыв означал, что вместе с Евгенией Ивановной Стратонов катастрофически теряет родину.

Евгения Ивановна торопливо стремится в Англию, пытаясь убедить себя в том, что, порвав со Стратоновым, она может теперь уйти от угрызений совести по отношению к родине. Писатель, словно бы поддаваясь этому неуверенному чувству самоуспокоенности героини, на какой-то момент пытается уверить и читателя в облегчении, которое будто бы вдруг почувствовала Евгения Ивановна. Но в том-то и трагедия, что ни при каких обстоятельствах, как показал Леонов своим творчеством, русский человек не может «отпроситься на волю, чтоб не томила больше ночными зовами» родная земля. Это непреодолимо. Потому и погибает Евгения Ивановна.

В этой повести Леонов исследовал чувство привязанности своих соотечественников к родине в особых обстоятельствах. Он лишил это чувство питательной среды — героиня не знала ни сближения с родиной, ни сострадания ее; писатель даже сообщил ему минимальный запас энергии — Евгения Ивановна по существу и не знала родины, несмышленной девочкой покинувшая Россию. Но даже и в этих исключительных условиях писатель сумел раскрыть неисчерпаемость патриотического чувства. Подобное исследование патриотизма русского человека Леонов предпринимал в «Нашествии» и в «Метели».

Суждения Леонова и Достоевского, какого бы вопроса они ни касались, никогда не походили на «чисто» философские опыты по тому или иному поводу. Раздумья этих художников были вызваны напряженными исканиями современности, являла ли она собою тяжелые годы последней четверти XIX столетия или революционную эпоху Октября. Поиск этих писателей был актуален, их ответа ждала охваченная борениями современность. Родствен-

ные идеи и решения приходили к Достоевскому и Леонову в процессе постижения ими характера их современника.

Познание национальной действительности происходило настолько родственным путем, что даже тема леса, неожиданно, казалось бы, возникшая как у Достоевского, так и у Леонова, представляет, как можно теперь судить, факт вполне и необходимо закономерный.

Благодаря Леонову, нашему времени стало видно, что с существованием леса связаны не только те экономические условия, которые сопровождали этническое зарождение нации. С лесом связано и зарождение тех идей нравственности, которые во многом определили моральное лицо народа, заложили основы его характера.

Достоевский предчувствовал эту нравственную сторону в судьбе леса, поэтому он однажды записал: «...Россию безлеса... Что же выйдет, — может быть гибель... По-моему, вовсе не от бездарности нашей и не от неспособности нашей к делу, а от продолжающегося нашего незнания России, ее сути и особи, ее смысла и духа...»⁸⁵

Леонов ответил на это предчувствие настолько глубоким исследованием судеб леса в России, что оно смогло вместить главнейшие стороны духовной жизни народа.

Тема леса появилась в публицистике Леонова, на первый взгляд неожиданно. Поначалу могло показаться, что на фоне насыщенных патриотической взволнованностью статей о судьбах мира и гуманизма, среди назревших в вышедшей из войны стране экономических, внутривнутриполитических задач обращение к теме русской природы было вряд ли оправданной художественской роскошью. Но первая статья — «В защиту друга» (1947) — была дальним прицелом. Тема русского леса стала для Леонова не просто одним из поводов для публицистического выступления; приобретая символическое, философское звучание, она явилась одним из важнейших звеньев леоновской концепции отечественной истории, она сфокусировала эти искания.

Обеспокоенный экономической, хозяйственной стороной дела, Леонов связывал с проблемой леса не только один из источников материального благосостояния страны. Как художник, занятый исследованием человеческого духа, изучением национальных и общечеловеческих основ нравственности, писатель увидел, угадал в этой проблеме скрытую, но в высшей степени напряженную философскую, художественную идею, разработке которой он и посвящает «Русский лес».

Образ леса становится у Леонова тем символом, который вобрал в себя важнейшие представления об общественном устройстве, об идеалах нравственности. Леонов-художник уподобляет лес той тайной грамоте, в которой сосредоточен многовековой

⁸⁵ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г., с. 200, 201.

опыт народа. В «Русском лесе», в статьях о лесопользовании писатель пытается прочесть эту грамоту, раскрыть перед соотечественником ее чудодейственность.

Жизнь леса, с ее мудрым и неумолимым законом воспроизводства, по-видимому, с особой полнотой раскрыла, как бы высветила перед писателем закон взаимообусловленности, закон спонтанности общественного развития, над осмыслением которого писатель работал многие годы.

И в публицистике военных лет, и в романах, ранее созданных, Леонов как бы нащупывал этот закон, улавливал какие-то отдельные его проявления, отыскивал наиболее емкие формулы для его определения. Символический образ леса выполняет в решении этой философской проблемы очень важную роль. Существование леса как особого мира природы, со своими законами, со своей неповторимой внутренней жизнью, словно обнажало саму идею человеческой нации, внутренняя жизнь которой нередко представляет собою глубокую и мудрую загадку. Мысль о русском лесе вела непосредственно к мысли о русской нации, и оправданием этому служила вся история народа.

Обосновывая избранную метафору, выявляя мощный источник таившихся в ней аналогий с общественной жизнью, Леонов во вдохновенной лекции Вихрова о лесе шаг за шагом проследит пути и способы связи своего народа с жизнью леса, раскроет особый характер этих взаимоотношений. Природу писатель делает живым и равноправным ваятелем нации, ее суровым влиянием он объяснит крайности национального характера, который никогда не знал «беспечной радости бытия»; его «могучую способность творить циклопические дела в кратчайший срок»; его «молчаливую героическую стойкость, которой нипочем любая мука»; его «стремление к единству, вернейшему залогу общеславянской независимости»; его «блистательную и непохожую на другие» цивилизацию (9, 283—284).

Властно оживотворяя природу, ее немые и нередко тайные связи с человеком, Леонов сумел вдохнуть в образ леса, в этот символ России, поистине священнодействующую силу. Все, что происходит с героями, обнаруживает свое существо, свое высшее содержание главным образом под сводами леса. Символично, что даже свой путь идейного возмужания главный герой романа осмысливает через идею леса. «К революции я шел своим лесом и, сказать правду, вследствие постоянных побоев довольно дремучим лесом» (9, 461). Природа помогает художнику осмыслить и содержание моральных проблем. Леонов смело сближает в художественном образе физическое состояние природы с явлениями социальными: «эрозия почв вызывает эрозию духа, эгоизм и страх, философию перенаселенности, бесплодие мысли и, наконец, утрату веры в самое человеческое призвание» (9, 309).

Образ леса, цементирующий художественную систему романа, позволяет Леонову как бы даже не заботиться о хронологической

основе сюжета. В повествовании свободно сменяются хронологические рамки: годы войны перемежаются с предреволюционной эпохой, история подполья — с нашими днями. История страны как бы «пропускается» через призму истории ее лесов, с тем чтобы обнаружить ее нравственный потенциал.

В «Русском лесе» Леонов стремился удержать современников «от вредного удалства в отношении к таким неповторимымкладам прошлого, что образовались из миллионов безвестных человеческих раздумий и трудностей...» (9, 401—402). Поэтому и возник в романе спор о нетленности идеалов, воплощенных, например, в изваянии Афродиты. Художник стремился обнаружить очаги национального самосознания, воздействие которых на людей он уподобил таинству «материнской ладанки предков, повешенной на грудь потомков» (9, 402). С образом леса было связано исследование главной идеи романа — идеи патриотической. По-разному приходят к осознанию родины леоновские герои, но патриотические устремления являются основным стимулом их духовной жизни. Поэтому Иван Вихров так одержим в борьбе за судьбу русского леса. Поэтому Елена Ивановна отказалась от житейского благополучия ради того, чтобы постоянно ощущать близость, свое единство с землей, которая ее создала. Положительные герои романа чрезвычайно чутки к ощущению своей слиянности с родиной, они всегда чувствуют «на себе ее прищуренную, чуть печальную приглядку, какой провожают сына, навечно уходящего за порог» (9, 259). Служение отчизне и любовь к ней наделены у Леонова «радостным озарением», «молчаливой готовностью проститься с жизнью ради нее». Достигнув потаенных глубин русского характера, художник сумел показать привязанность к родине, чувство нравственного долга по отношению к ней как высокий душевный порыв. По-видимому, только невосприимчивостью к исконным национальным эмоциям можно объяснить прозвучавшее однажды кощунственное утверждение о тягости возвышенного патриотического чувства в «Русском лесе», о «преизбыточной многозначности деревьев и ручьев»⁸⁶ у Леонова.

Через идею леса Леонов проецирует в романе важнейшие законы социальной жизни. «Русский лес» буквально захлестнут могучей силой природы, недаром символический образ реки жизни лежит в основе сюжета романа. Испытывая преклонение перед мудростью и целесообразностью природы, писатель наделяет глубоким философским содержанием закон производительной силы земли. Обнаруживая в нем немаловажные аналогии с принципом человеческого общения, писатель, отталкиваясь от этого закона, разрабатывает свои представления о гуманизме и о социальной преемственности в современном обществе.

⁸⁶ Щеглов М. «Русский лес» Леонида Леонова. — Новый мир, 1954, № 5, с. 223.

Вопрос о связи поколений — один из основных в философии и эстетике писателя. Это — свидетельство леоновского понимания закономерностей развития общества вообще и развития национальной истории в частности, но и он в немалой степени был впоен именно темой русского леса.

В «Русском лесе» неоднократно поднимается вопрос о связи поколений в новую эпоху. «Мы вступаем в грозную и неизвестной длительности полосу жизни, когда успех величайшего дела будет зависеть от строгости современников и поколений в отношениях между собой» (9, 245), — произносит Вихров в романе. Писатель очень внимателен к взаимоотношениям поколений в советском обществе, и этот подход далек от догматического, поверхностного либо абстрактного рассуждения: он устремлен к конкретным историческим наблюдениям, что сообщает роману характер самостоятельного социологического исследования. Пытаясь объяснить опасную смелость приемного сына Вихрова в разрешении сложных вопросов истории, писатель обратит внимание на то, что «в ту пору родители нередко возлагали чрезмерную надежду на некую отвлеченную, якобы наступавшую отныне дружбу поколений; в какой-то степени она оправдывала в их глазах недостаточный повседневный надзор за ростом своей смены» (9, 403). Леонов чрезвычайно встревожен тем, что старшее поколение, пытаясь застраховать детей от возможных заболеваний духа, нередко внушало «профилактическое пренебрежение к отжившим мнениям, снисходительную иронию к прошлому несовершенной человеческой мысли, к несчастьям всемирной истории, приспособленной к пониманию ребенка» (9, 395).

Чувство исторической ответственности, как и чувство благоговейного сострадания к неизбежным мукам исторического прошлого, впоено было в романе Леонова в значительной степени именно философским восприятием и пониманием законов природы и места человека в мире природы. Всеобъемлющая, по-видимому, философская формула, которая определила в «Русском лесе» и особенности социально-исторических и художественных решений, была, надо считать, вложена в уста Ивана Вихрова в заключительной части его знаменитой лекции о русском лесе: «Только в нашей стране человеку предоставлена возможность быть не бессовестным эксплуататором природы и не бессильной былинкой в ее потоке, а великой направляющей силой мироздания. Для этого он должен подсмотреть таинственную взаимосвязь, объединяющую ее явления в живой, целостный организм, чтобы облегчить и ускорить работу природы в ее стремлении к совершенству, которого она расточительно, мириадами опытов и с жестокой выбраковкой добивается вслепую. В этом и смысл человеческого разума: социализм — наиболее честная и экономная форма его деятельности» (9, 319). Здесь раскрылась одна из главных особенностей леоновского художественного мышления: глубокое научное проникновение в суть описываемых явлений живет в твор-

честве писателя только в преломлении обостренного нравственного чувства, чувства морального долга как перед прошлым, так и перед будущим человеческой истории.

Своеобразие позиции Леонова в осмыслении действительности заключается в том, что всеобъемлющим, всепроникающим в творческом методе писателя становится принцип обусловленности, детерминированности в воссоздании лиц и событий. Это в свою очередь неизменно предполагает передачу глубинного движения истории, передачу самого момента исторического движения и, что особенно важно, предполагает возможность уловить узел противоречивых связей, заключенных в том или ином явлении действительности. Поэтому в творчестве Леонова герои и события, как правило, сосредоточивают в себе сложное взаимодействие самых разноречивых сил, характеры никогда не бывают подчинены какой-либо схеме, они всегда в движении, и потенция этого движения, как правило, велика. Такой подход исключает прямолинейное, одностороннее толкование происходящего, легкомысленное, схематическое размежевание и противопоставление исторических явлений.

Леонов всегда стремится доказать, показать, что все достоинства нынешнего времени обеспечены и обусловлены вчерашними поколениями. Поэтому в своих художественных произведениях писатель, как правило, раскрывает те явления исторического процесса, которым не свойственна поверхностная переменчивость, которые обладают устойчивостью, захватывают более глубоко и мощно залегающие пласты исторического процесса. И в публицистике 50—60-х годов, как и в «Русском лесе», важнейшие положения своей художественной и философской системы Леонов раскрывает в непосредственной близости с проблемами существования природы.

В соотношении с философией леса образуются важнейшие звенья художественной системы писателя, получают новое наполнение темы и образы, рожденные в страстных публицистических статьях Леонова этих лет.

Поэтическая емкость и социально-нравственная насыщенность леоновской метафоры, посвященной лесу России, казалось, безвозвратно уводили художественную интерпретацию этой темы в устах советского писателя от того гневно-растерянного возгласа, который вырвался в публицистике Достоевского почти три четверти века тому назад. Всем строем предпринятого в «Русском лесе» социально-поэтического исследования художник советской эпохи как бы расшифровал ту часть «тайнописи» Достоевского, где судьба леса была соединена в одной криптограмме с понятиями о сути, «особи», «смысле» и «духе» России. Но несмотря на то, что было развернуто это позитивное содержание проблемы и таким образом был найден ответ на главный вопрос Достоевского, сближение хода размышлений Леонова и социально-исторических воззрений Достоевского продолжалось.

Достоевский в «Братьях Карамазовых» — после записи о лесе в «Дневнике писателя» — как будто скомпрометирует устами Федора Павловича Карамазова свою большую тревогу за судьбы леса: «Мужик наш мошенник, его жалеть не стоит, и хорошо еще, что дерут его иной раз и теперь. Русская земля крепка березой. Истребят леса — пропадет земля русская» (Д, 14, 122). Но слова этого убогого «единомышленника» Достоевского лишь еще сильнее подчеркивали ту опасность, которая обступала Россию, попавшую под политику истребления лесов. Угроза, по представлению Достоевского, была связана не просто с природой как местом обитания народа, подвергались разрушению нравственные основы общества, причем устои той народной почвы, на которую и возлагал все надежды в своей стратегии мироустройства Достоевский. Поэтому так непримиримо ставил он вопрос о нравственных издержках того, что называл: «Россию безлесья... Что же выйдет, — может быть гибель...». В «Записной тетради 1876—77 гг.» была сделана запись, в которой сосредоточился — вновь в почти не расшифрованной форме — узел сложнейших проблем, связанных, по мысли Достоевского, с судьбой леса в России. «В том ли демократизм, — записывал художник, — чтоб поддерживать разврат без удержу и отпугивать капиталы, руки и ум от земли. Вместе с тем истреблять и леса, ибо крестьяне истребляют с остервенением... — Митрофанушка, все ему няньки, кормят его до боли в желудке, смерть причиняют».⁸⁷ Возделывать землю, растить леса — эти моменты предстали как важнейшая предпосылка и условие обогащения духовной жизни народа. Но такая постановка вопроса, хотя и со всей присущей Достоевскому неукротимостью, все же была только заявлена в публицистике писателя, не получила развернутого исследования и в его художественных произведениях. Она предстала лишь как знак в общей концепции национального развития, какую разрабатывал Достоевский. Но этот знак был прозорливо начертан автором «Братьев Карамазовых» как необходимая величина в общем социально-философском уравнении, связанном с осмыслением судеб леса в России. Это и подтвердили новые исторические условия, с особой пристальностью исследованные Леоновым: неряшливое ли, коварное ли расточительство лесных богатств родины приводит (как и предполагал Достоевский) к нравственному обеднению.

В этом отношении особый интерес представляют написанные Леоновым в развитие идей «Русского леса» статьи «О природе начистоту» (1960) и «О большой щепе» (1965).

Если в статье 1947 года «В защиту друга» человек еще в какой-то мере мог оставаться восхищенным созерцателем красот природы, садоводом-любителем, а его забота о судьбе леса была как бы одной из его добродетелей, то в работе «О природе начистоту» Леонов связывает само звание человека с его гуманным

⁸⁷ Неизданный Достоевский, с. 544.

отношением к природе. Продолжая настойчиво доказывать необходимость государственной опеки над лесом, писатель вместе с тем впервые так остро ставит вопрос о нравственном потенциале нации. Одним из основных показателей такого потенциала становится не только готовность сограждан вступить в тот или иной исторический бой с врагом, но и их способность уберечь от гибели все создаваемое природой. И растения, и животные, в сущности незащитные, могут лишь робко заявлять о себе. Они, как стремится показать Леонов, занимают на земле равноправное с человеком место. Это стремление уравнивать, сопоставить на земле человека с более низким биологическим существом ни в коей мере не походило на христианствующую вселенскую заповедь. Леонов был озабочен дальнейшим развитием, обогащением социалистического гуманизма, он стремился показать, что человеческая доброта немислима без способности личности защищать живую жизнь на земле, что доброта сама не только щедра, как и природа, но и чаще всего доверчива, она требует защиты.

В статье «О большой щепе» (1965) писатель разовьет эту мысль, обратив ее в своего рода заповедь современного гуманизма, которая гласит, что человек должен вступать в мир не с чувством самонадеянного могущества и иронического превосходства над тем, что создано до него — природой ли, людьми ли, — а с активным желанием уберечь от гибели все созданное, даже слабое и незащитное: «Без этого начального чувства дружбы к младшим в окружающем мире никогда не получится бойца за освобождение поработенных» (10, 342). Название работы — «О большой щепе» — приобретает значение расширительное, становится метафорой, за которой скрывается тревога не только об экономических, но и о морально-нравственных издержках, подстерегающих общество сегодня.

В отлучении народа от экономических, хозяйственных забот о земле («... отпугивать капиталы, руки и ум от земли...»), в попустительстве бесхозяйственному, жестокому отношению простолудинов к лесу как к национальному богатству («Вместе с тем истреблять и леса, ибо крестьяне истребляют с остервенением...»), в воспитании потребительского, нахлебнического взгляда на жизнь («... Митрофанушка, все ему няньки, кормят его до боли в желудке...») Достоевский видел важнейшую общественную опасность. Но вину за это нравственное состояние народных низов Достоевский возлагал только на либеральный лагерь, с ним и связывал в данном случае круг поднятых вопросов, но писатель — и как художник, и как общественный деятель — был безкомпромиссен в установлении диагноза; поэтому так непримиримо оспаривал он и любое лубочное понимание демократии, заигрывание с народом. В потребительском, бездумном отношении к богатству нации, будь то кладовая природы или нравственные ценности, Достоевский видел одну из основных опасностей в историческом развитии народа.

В статье «О большой щепе» Леонов подошел к тем же болезненным точкам. Это публицистическое выступление советского писателя было вызвано столь острыми насущными проблемами из жизни наших дней, что, казалось, не существовало и малейшей возможности для того, чтобы какого-либо рода историко-литературные реминисценции могли всплыть в этом звучащем, как набат, документе эпохи. С осведомленностью государственного деятеля писатель предлагал здесь вниманию общественности тщательные расчеты трат и воспроизводства леса в масштабах страны, анализировал причины недостатков в лесопользовании («хозяйственное размахайство, расточительство», «нерадивое лесовозобновление», «архаическая точка зрения на лес как нечто бездонное и дармовое» и т. п.), вскрывал издержки в неправильно сложившихся пропорциях между используемой в народном хозяйстве древесиной и так называемым ее «неликвидом», который предается сжиганию, а также поднял ряд других сложных вопросов, связанных с ведением лесного хозяйства.

Тем не менее все же именно Достоевский оказался нужен Леонову и в этой работе, нужен как авторитетная опора, как проводник опасных конфликтов, в которые может вступать личность, выясняя свои взаимоотношения с обществом. В статье возникла всего лишь одна фраза: «Без понимания этих истин (не забывая опыт истории, — Н. Г.) можно наделать уйму неправильных поступков в стиле рекордов, поведенных Достоевским во сне Раскольникова!..» (10, 340).

Эти слова стали своеобразным паролем. Они позволяли понять, что, обращаясь в своей публицистике к проблемам леса, Леонов выходит вновь к прямым контактам с Достоевским и в этой статье продолжает выверять «пригодность», жизнеспособность философских, социально-нравственных решений Достоевского, обращенных им к природе человеческих взаимоотношений.

Тема леса оказалась здесь важнейшим ключом к пониманию многих социально-исторических вопросов. Не получившая обстоятельного развития у Достоевского сама по себе, она раскрывается сегодня наиболее глубоко в контексте его философской интерпретации темы земли, «почвы» в целом. Здесь тема леса и выступает как составная часть одной из центральных социально-философских идей Достоевского. Будучи философской проблемой (тем более у такого писателя, как автор «Преступления и наказания»), тема леса в контакте с общими размышлениями художника о мироустройстве выявляет в публицистических и отчасти в художественных произведениях писателя разные свои грани. Именно в совокупности многообразных социально-нравственных, этических проявлений — а не как номинативное всего лишь совпадение «лесной» тематики — этот публицистический материал и представляет особый смысл в процессе освоения Леоновым духовного, эстетического наследия Достоевского.

Явление традиции обнаруживается прежде всего в том, что Леонов приходит к тем же, что и Достоевский, философским параметрам в осмыслении судеб человечества. «Конституциональное родство» определит не только сходную эмоциональную настроенность, но и общий ход размышлений.

При этом, как показывают произведения Леонова, на протяжении многих лет будет совершаться сложный процесс переакцентировки, перестройки различных компонентов, составляющих, в частности, содержание темы леса у Достоевского. Присутствие этих изменений исключает какое бы то ни было тавтологическое воспроизведение у Леонова, простое повторение или напоминание читателю идей Достоевского. Происходит процесс «переплавки идей», их идеологическое, эстетическое переосмысление.

Советский писатель будет искать свои ответы на вопросы, поставленные Достоевским. Но принципиально важно то, что не прийти к этим проблемам Леонов не мог, так как он шел теми же путями к истине о будущем устройстве человеческого общества, что и автор «Братьев Карамазовых».

Проблема «взаимоотношений» соотечественника с таким национальным достоянием, как лес, выявлялась и у Леонова в качестве непрременной величины того уравнения, которое искал писатель вслед за Достоевским, стремясь постигнуть пути своей страны к всечеловеческой гармонии. Недаром в статье «О большой щепе» все раздумья автора о политике лесопользования были подчинены главной мысли: помочь современнику осознать свой нравственный долг перед судьбой будущего, перед историей. Поэтому и природные, и людские силы представляли у Леонова не иначе как такие земные ресурсы, которые «жизненно необходимы для нации, замыслившей совершить восхождение на величайшую, никем пока не покоренную вершину» (10, 340).

Сопоставление творчества этих писателей показывает, что публицистические идеи, прокладывая русло для движения художественных традиций, вступают в контакт в философских исканиях художников разных поколений по тем же законам, что и сугубо художественные тексты. «Соприкосновение крупного литературного произведения с эстетическим сознанием других эпох, — пишет М. Б. Храпченко, — создает еще более сложные идейные, эстетические связи и отношения. Отдельные его компоненты, стороны утрачивают свое жизненное, эстетически действенное значение, другие переосмысливаются, третьи приобретают во многом иное звучание. Нередко на первый план выдвигаются те идейно-образные начала произведения, которые современникам представлялись чем-то второстепенным, периферийным или просто не были ими замечены. С другой стороны, то, что признавалось очень важным, зачастую отступает на задний план или же становится эстетически нейтральным.

Изменения, касающиеся функции и значения художественного создания, затрагивают так или иначе все основные компоненты его структуры». ⁸⁸

Тема леса, в частности, и претерпевает в процессе осмысления ее советским писателем ряд существеннейших изменений. Становится во многом иным облик этой проблемы. Но сохраняется родственно близким само месторасположение ее как одной из узловых в художественно-исторической концепции обоих писателей; несомненным родством отмечен и сам пафос в ее освещении. Искры контактов возникают то в самой сердцевине проблемы, то уходят к ее периферийным участкам. Происходит неоднократное соприкосновение, наложение разных творческих миров, оказывающихся — в силу сложившихся исторических обстоятельств — под действием одних и тех же «магнитных линз». Попытаться проследить течение этого процесса — в этом и состоит одна из задач изучения явлений преемственности в литературе.

Катастрофическое бессилие перед надвигающимся на Россию капитализмом было для Достоевского одним из наиболее тяжело переживаемых моментов. Писатель видел, что наступление промышленности ведет за собой разрушение гуманных взаимоотношений между людьми, разрушение нравственных устоев народа. В «Записной тетради» 1872—1875 годов сохранилась по этому поводу запись, отражающая и растерянность и одновременно глубокое раздумье Достоевского: «Промышленность и капитал действуют развратительно; отторгнувшись от земли, стало быть от родины и от своих, надо, чтобы каждый работник имел землю. Ерго: не в земле ли уж все дело» (Д, 21, 270). Несмотря на некоторую эмоциональную тягостность, эти размышления не сводились все же к слепой консервативности, к ретроградной пропаганде во что бы то ни стало отгородиться от промышленного прогресса. Даже в своих всегда осторожных, — а чаще всего враждебных — раздумьях о социализме писатель признавал необходимым идти навстречу прогрессивным формам жизни общества: «Надо хлопотать только об усилении и о прогрессе в теперешней жизни...» (Д, 20, 172); «Патриархальность было состояние первобытное» (Д, 20, 194). Об этом говорит также и то обстоятельство, что Достоевский не выдвигал альтернативы: земля или промышленность. Писатель выдвигал тезис о необходимости сохранить связь человека с землей (пусть он и занят в промышленности, что означало по терминологии Достоевского — он «работник») как с живительным источником его нравственной силы. Эти черты реалистического социального мышления не могут не вызывать дополнительное чувство доверия к суждениям писателя, к его наблюдениям над жизнью общества; они же в значительной мере объясняют и ту обширную

⁸⁸ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978, с. 189.

почву контактов, которые стали обнаруживаться при соприкосновении творчества Достоевского с последующими эпохами. Достоевский умел, в частности, различать вполне определенные экономические причины, вызывавшие и хищническое истребление леса России: «Помещики и мужики сводят лес с каким-то остервенением... Подите, попробуйте сказать что-нибудь о сокращении прав на истребление леса и что услышите? С одной стороны, государственная и национальная необходимость, а с другой — нарушение прав собственности, две идеи противоположные...».⁸⁹ Социальная реальность безусловно лежала в основе размышлений писателя. Другое дело, что осмысление этой реальности завершалось у него чаще всего под давлением тех его генеральных концепций, которые носили известный телеологический характер. Так было и с вопросами, связанными с судьбами леса и — шире — с судьбами взаимоотношений человека с землей.

Достоевский протестовал против хищнического разорения лесных богатств; видя черты бездуховности, нравственного обнищания людей, оторванных капиталистическим производством от земли, от природы, он страшился всего, что так или иначе грозило разрывом связей человека с почвой, с народом, с его благодетельными традициями.

Находясь под впечатлением увиденной однажды в Лондоне («Зимние заметки о летних впечатлениях») измученной своей нищетой и доведенной поэтому до отчаяния, до морального падения толпы люмпенпролетариев, писатель и принял эту толпу за пролетариат и потому всю жизнь сторонился пролетариата. Он считал его носителем бездуховности уже только за то, что тот не связан целительной силой с землей, — при этом понятие земли обрело обожествленный характер. Идеалистическими были воззрения Достоевского, когда он первопричины социального развития общества сводил сугубо к землевладению: «Нравственность, устой в обществе, спокойствие и возмужалость земли и порядок в государстве (промышленность и всякое экономическое благосостояние тоже) зависят от степени и успехов землевладения... Там же, где землевладение уже скрепчало, но уже привлекается народонаселение и являются уже люди без земли, и пролетарии, там зарождается промышленность... Если же уж очень превысится народонаселение земли, то являются революции. Но это только доказывает, что все должны иметь право на землю и что чуть лишь это право нарушено, то является сотрясение и распадение общества» (Д, 21, 270).

Но вместе с этим нельзя, по-видимому, не замечать и того, что сосредоточенность Достоевского на земле, на почве была проявлением не только наивного идеализма. Здесь находило выражение еще одно из «великих предчувствий» этого художника.

⁸⁹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г., с. 200.

Он не мог найти ему диалектического толкования, возводил идеалистические построения, но тем не менее безошибочно улавливал ту «болеву точку», которая, как покажет XX век, потребует нелегких испытаний от человечества в его драматических взаимоотношениях с миром природы. И, наверное, можно в словах Достоевского о том, что «всякий должен иметь право на землю, хоть бы ее обрабатывали и другие (умереть в саду) (душных фабрик не надо)... Если б вы сидели на земле и ее обрабатывали, вы бы верили в бога»,⁹⁰ — читать не проповедь богословия прежде всего (тем более, что и атеизм Достоевский расценивал здесь же как «разъединение с народом, оторванность от земли»), а переживаемое писателем прозрение о существовании высших непознанных законов мировой жизни (верить в бога), в которой человек выступает как звено в цепи непрекращающихся ее движений. Вместе с этим и неоднократно комментировавшаяся историками литературы заметка в «Дневнике писателя» за 1876 год — «Земля и дети» — также, по-видимому, наполнена не только пафосом пресловутой «почвеннической» идеи, которая трактуется историками литературы чаще всего как свидетельство ретроградных умозаключений писателя. «Если я вижу где зерно или идею будущего, — записал Достоевский, — так это у нас в России. Почему так? А потому, что у нас есть и по сих пор уцелел в народе один принцип и именно тот, что земля для него все, и что он все выводит из земли и от земли... Но главное в том, что это-то и есть нормальный закон человеческий. В земле, в почве есть нечто сакраментальное. Если хотите переродить человечество к лучшему... то наделите их (людей, — Н. Г.) землю...»⁹¹ При всей нерасчлененности здесь социальных, исторических явлений, которые попадают в поле зрения писателя, а также при несомненной провиденциальности его концепции, высказанное суждение питалось, надо полагать, и вполне реальным, прозорливым провидением художника: в родстве человека с почвой, землю как с той основой, которая дает жизнь миру природы — и человеку в этом мире, — Достоевский видел важнейший источник нравственных начал, регулирующих поведение человека, его место и роль во взаимоотношениях с окружающей средой. Человек, таким образом, вписывался как логическое звено в жизнь мироздания; он подчинялся его таинству и одновременно сам становился воплощением таинств, которые Достоевский воспринимал как высшую истину жизни. В своих опровержениях учения о социализме писатель и оберегал главным образом это таинство внутренней, нравственной, по терминологии Достоевского, жизни человека, дарованное ему природой. Он подвергал сомнению возможность переделки человека воздействием лишь экономических условий и считал, что

⁹⁰ Неизданный Достоевский, с. 555.

⁹¹ Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1876 г., с. 263.

«человек изменится не от *внешних* причин, а не иначе как от перемены *нравственной*. Раньше не оставит бога, как уверившись математически, а семейства прежде, чем мать не захочет быть матерью, а человек не захочет обратить любовь в клубничку» (Д, 20, 171—172). Этот тезис мучил писателя всю жизнь, и симптоматично, что именно его он положил в основу своего последнего романа — «Братья Карамазовы».

Писатель не в силах был постичь те закономерности общественной жизни, которые открывались как первоначальные истины исторического материализма уже его современникам — революционным демократам. Достоевский выстраивал не иначе как метафизическую двуступенчатость в своем понимании схемы осуществления социальных улучшений в обществе — прежде должен переделаться человек, а затем уже изменяется общество: «Мыслители провозглашают новые законы, т. е. такие правила, что все вдруг сделаются счастливыми, безо всякой выделки, только бы эти правила наступили. Да если б этот идеал и возможен был, то с *недоделанными* людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные».⁹²

Собственно эта метафизичность — при всей взволнованной, высокой духовности — присутствовала и в его концепции относительно образования наций: «При начале всякого народа, всякой национальности, идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, *ибо она же и создавала ее*».⁹³

Но как бы ни были ошибочны — с точки зрения исторической диалектики — концепции Достоевского в целом, отдельные звенья этих концепций таили в себе истины непреходящего философского значения. Так было, в частности, и с осмыслением роли земли, леса России в нравственном вооружении народа. Многие суждения писателя на этот счет предстают сегодня как догадки, как подступы к познанию важнейших исторических закономерностей, тем более что Достоевский, как показывают его публицистические выступления, а также черновые материалы к художественным произведениям, к «Дневнику писателя», при освещении этих вопросов не был мистиком, как не был он заражен и социальной маниловщиной.

Связывая будущее человечества с его духовным возрождением, с его нравственным возвышением, Достоевский возлагал ответственность за это будущее на свою страну, именно ответственность — и потому так беспощадно требователен был он к поведению своих соотечественников. Отыскав в привязанности к земле, в родстве с жизнью леса важнейший источник исторических сил России, писатель видел в этих величинах средство врачевания нравственных недугов общества — и потому так

⁹² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 12. Дневник писателя за 1877 г. СПб., 1906, с. 49.

⁹³ Там же, с. 456.

тесно сближал в своих воззрениях меру привязанности человека к земле и характер его общественного поведения.

Защищая приоритет нравственного начала в обществе, Достоевский особое значение придавал в поведении личности ее «неустанной дисциплине над собой». Он считал, что «осмыслить и почувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина. Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе самому над собой и мог бы проявиться наш гражданин».⁹⁴ В требовании к личности пребывать в состоянии «неустанной дисциплины» писатель видел — в отличие от близоруких мнений либерально настроенной интеллигенции его времени — не деспотизм над личностью, а неперемное условие ее внутренней свободы. Поэтому и были столь непримиримы его суждения против любых либеральных заигрываний с народом; он стоял за искоренение нравственной распущенности, нахлебничества в народной среде: «... Митрофанушка, все ему няньки...». Это строгое социальное отношение к личности и позволяло ему столь беспощадно судить о «безответственном остервенении», с которым «мужики сводили лес», не понимая, не узнавая своей родины (в словаре Леонова — «матицы»), которая их создает.

Так в концепции Достоевского соединилась идея связи человека с землей как национально-историческая координата, как мера нравственности соотечественника («выделаться в человека» нельзя в отрыве от земли, как нельзя русской нации существовать вне ее лесного достояния) — и беспощадное требование к нравственному поведению личности, на которую прежде всего возлагал Достоевский ответственность за историческую судьбу Родины.

Именно этот ракурс воззрений писателя и обнаружил особую жизнеспособность в нашу эпоху. Как показывает XX век, не напрасной была тревога Достоевского за то, чтобы не оборвались связи человека с землей: иначе, как предугадывал писатель, наступит бездуховность, ожесточение личности, моральная распущенность, притупление национального и интернационального самосознания.

В статье Леонова «О большой щепе» как напоминание о тревогах автора «Братьев Карамазовых», как отзвуки этих тревог возникли вновь предостережения о том, что все еще жива «архаическая (не из времен ли Достоевского!) точка зрения на лес как нечто бездонное и дармовое» (10, 336). Если у Достоевского вырвалось только как стон осуждение ожесточенному истреблению лесов («... помещики и мужики сводят лес с каким-то остервенением...»), то Леонов, обращаясь к сердцу и разуму своего современника, нарисует уже в беспощадных красках кар-

⁹⁴ Там же.

тины, когда «рубки ведутся сплошные, подчистую. В костер же пойдет и вся божественная лиственница, красавица лесов сибирских, по удельному своему весу не пригодная к сплаву. „Плыть не можешь, полыхай, мать честная!“ Словом, пададь этой бескровной бойни будет подметена огненной метлой при содействии равнодушных, закопченных людей с сигарками в зубах...» (10, 337). Вслед за Достоевским Леонов будет ставить жестокий диагноз тем нравственным заболеваниям, которые терпит современник, идя на сознательный или бессознательный разрыв своих связей с землей, его взрастившей. Продолжая Достоевского, писатель поднимает в этой статье вопрос о причинах все еще наблюдающегося в обществе «барского, иждивенческого и потребительского поведения в природе» (10, 342), о «грустной в отношении меньшей бессловесной, хвостатой и пернатой братии детской жестокости, которая, как и все человеческое, имеет тенденцию к дальнейшему развитию» (10, 344).

Символической фразой «Сперва люди, за ними придут машины!..» (10, 338) Леонов, как и Достоевский, решающую долю ответственности за сохранность природных ресурсов нации также возложит на личность («... потребуются новые люди... Только сильные характеры, способные пройти по тернистой целине, смогут преодолеть сопротивление отживших рутинеров» — 10, 338). Он также выдвигал на первый план задачу нравственно изменить человека, «выделать человека», который и сможет осознать как национальную проблему сохранение природных богатств страны, — и затем избавить от недостатков, изменить систему хозяйствования на земле. Идентичное, казалось бы, с публицистикой Достоевского решение. Идентичное по выводам, но принципиально разное по исходным социальным позициям. Достоевский идеалистически предполагал возможным изменить нравственно человека, вне связи с социально-экономическими условиями его существования, а затем уже перестроить общественные отношения. Леонов как бы повторял эту концепцию Достоевского, но он исторически имел уже право на такое решение: Октябрьская революция изменила социальный строй в России и, подготовив социальные условия, тем самым впервые в истории действительно предоставила личности истинную нравственную свободу. Потому и обращался Леонов в своей публицистике, посвященной судьбам леса в России, с такой неотступностью именно к личному участию современника, к задачам нравственного воспитания молодого поколения.

Всего лишь номинальный, внешний факт отстранения пролетария от земли (по условиям его трудовой деятельности) достаточен был для Достоевского, чтобы безоговорочно приписать этому классу неизлечимую будто бы бездуховность. В этом, в частности, сказывалась та телеологичность концепции Достоевского, когда само понятие земли все же наделялось вневременной чудодейственной силой.

Концепция Леонова зиждилась на иной социальной основе, иной была и ее философская сущность.

Понятие «земли» теряло какую бы то ни было предопределенность.

В отличие от идей «Дневника писателя», в которых Достоевский сумел выявить главным образом магическую силу положительного влияния «почвы» на человека,⁹⁵ понятие земли у Леонова наполняется многогранным и целенаправленным социально-историческим содержанием, т. е. «почвой» становится не только природный ландшафт, те чудодейственные связи человека с мировой жизнью, к которым и апеллировал Достоевский, но и — может быть, прежде всего — прожитый нацией, человечеством исторический опыт. Зримые и незримые контакты этого опыта, как и природа, воздействуют на человека. В «уравнение земли» Леонов, сохраняя как непременную величину идею связи человека с природой, создавшей его, вводит и величину социально-исторического характера, которая по существу отсутствовала у Достоевского: «Не к лицу нам забывать свое недавнее прошлое, откуда вышли на простор неслыханных нынешних идей. . . Опасно отстраняться от истории отцов, будто ничего там не случилось, кроме исчадий гнилого феодализма. Было там, много кое-чего полезного было!» (10, 340). Вместе с этим становятся более тщательно выявленными и уже по тому одному более сложными, чем у Достоевского, и связи личности с обществом, с жизнью земли. Если у Достоевского личность была пока лишь введена как философская единица в кругооборот природного, исторического движения жизни земли, национальной почвы, то у Леонова личность — не теряя философической, по Достоевскому, подоплеку — становится в центре прежде всего социально-исторического движения жизни. Это позволяет писателю возложить на нее и более сложную историческую ответственность за судьбы Земли, человечества в целом.

Пожалуй, впервые в русской литературе поднимается в столь обостренной трактовке вопрос о нравственном долге личности перед опытом прожитого и пережитого предыдущими поколениями и одновременно — перед биологическим опытом земли, перед ее мучительным движением «к совершенству», движением «вслепую», которое сопровождается «мирадами опытов» и «жесткой выбраковкой» (9, 319).

Возобновив в этой статье один из тезисов лекции Вихрова — «Природа представляет собою самую древнюю в мире лабораторию с постоянной выставкой инженерных, архитектурных и прочих достижений, причем с наиболее выгодным решением сложной технической задачи», — писатель еще сильнее, чем это

⁹⁵ См. об этом, в частности: Попов В. П. Проблема народа у Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 41—54.

было, может быть, даже в «Русском лесе», подчеркнет нравственный аспект взаимоотношений соотечественника с той почвой, которая его питает соками жизни: «Большая мать, она (природа, — Н. Г.) всегда обогащает нас, однако щедрей вознаграждает тех, кто с малых лет научается любовно смотреть ей в лицо» (10, 343).

Важнейшие социально-исторические воззрения писателя получают свое оформление в непосредственном соприкосновении с поэтически воссозданным им образом мировой жизни и в прямом контакте с научным проникновением в законы этой жизни. (Недаром Леонов известен и как виднейший естествоиспытатель нашего времени).⁹⁶ Это и придает особую гуманистическую и философскую окраску прежде всего леоновской концепции смены исторических поколений. Гражданский, поэтический ее пафос во многом «согрет» именно дыханием природы. Поэтому тема исторического прошлого и заняла столь важное место в статье о лесе. Многие причины нравственных издержек в обращении современников с лесом, с миром природы писатель видит прежде всего в забвении тех традиций отцов, которые связаны с извечными, коренными правилами общежития. Речь идет о незримых подчас, но всепроникающих связях общества, нации, которые обеспечивают жизнеспособность основного закона — закона воспроизводства общественного развития.

Если раньше Леонов писал как об особом, драгоценном даре о способности современников жить не только победами, но и мучительными поисками предков, то теперь писатель приходит к выводу о том, что способность поколений как бы вновь переживать эпоху отцов во всей ее полноте, с открытиями и тревогами, с радостью и мучениями, является первейшим, необходимым условием существования нации. Именно поэтому «наука История изобретена, — по мнению писателя, — не только для образованности, великие гробницы живым нужнее, чем мертвецам. Это они властно связывают поколения круговой порукой, зовут на повторенье отцовского подвига, кладут узду на иную неустойчивую совесть, трезвят хвастливое удалство, укрощают приступы административной эйфории!» (10, 340).

Преодоление исторического времени, по Леонову, происходит не только и не столько через решительное «отсортирование» в прошлом открыто прогрессивного, практически выгодного для настоящего, сколько через синтезирование самых различных жизненных тенденций, составляющих источник жизнеспособности эпохи. И рождается поразительная по своей гражданской страстности формула: «Благоденствие нации обеспечивается воспитанием юноцев в духе сурового и безусловного благоговения к наследию дедов — от мемориального камня даже и с крестом,

⁹⁶ См. об этом, например: Чивилихин В. Уроки Леонова. — В кн.: Творчество Леонида Леонова. Л., 1969, с. 482—504.

поскольку были незнакомые с трудами Гольбаха и Маршала! — до целомудренного, полностью еще не осознанного догмата — считать божьим телом даже плесневую черствую корку» (10, 339).

Составляющими величинами этой формулы Леонов избрал традиционные для национального мышления и чувствования представления о трудовой хлебной корке и о священном камне надгробия. Этот факт свидетельствует о все более настойчивом стремлении писателя отыскать такие образы, которые бы, сосредоточивая в себе исконно народные воззрения на смысл человеческого существования, обладали той мощной художественной энергией, когда достаточно малейшего с ней соприкосновения, чтобы началась «цепная реакция» в душе современного человека.

Статья «О большой щепе» играет в творчестве писателя, по видимому, такую же ключевую роль, как и статья «Рассуждение о великаях». В ней также обретали обобщающий характер социально-исторические, философские воззрения писателя. Именно в этой статье Леонов ближе всего подойдет к взглядам Достоевского. Поддержав гражданский пафос размышлений автора «Дневника писателя», выразив свою солидарность с его тревожными думами о судьбе русского леса, с его философскими догадками о нравственной связи соотечественника с той землей, которая его создает, советский писатель разовьет вместе с тем и принципиально иную социально-философскую концепцию. Воззрения Леонова преодолеют безвыходность, социальную беспочвенность ряда принципиальных воззрений Достоевского. При этом любопытное различие обнаруживается в творчестве писателя и при осмыслении понятия земли на следующей ступени философского его познания. (Недаром у Достоевского эта ступень оформляется в «Записной тетради 1875—1876 гг.» в непосредственной близости с упоминанием о гегелевской философии). С одной стороны, происходит словно бы сходное движение. В одном из черновиков Достоевский записал: «Отрицание необходимо, иначе человек так бы и заключился на земле, как клоп. Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным».⁹⁷ Сходное философское суждение появляется и у Леонова в статье «Прыжок в небо» (1961), посвященной выходу человека в космос: «Разведка неба — вот содержание человеческого прогресса... чтоб род людской смог преодолеть земную тягу и умным посевом разбрызнуться по Большой Вселенной...» (10, 305).

Но Достоевский стремление человечества к бесконечности (оно выражает во многом философское понимание писателем и прогресса, и границ совершенствования человеческой природы) все же «остановил» под возведенным им раз навсегда куполом, остановил учением христианства, в котором видел конечное раз-

⁹⁷ Неизданный Достоевский, с. 404.

витие духовных возможностей человечества. «Христос, высочайший положительный идеал человека, — считал писатель, — нес в себе отрицание земли, ибо повторение его оказалось невозможным».⁹⁸

Избрав высшей стадией человеческого существования то обожествленное состояние духа, ту философскую бесконечность, где осуществится «полный синтез всего бытия, саморассматривающий себя в многообразии», где «„времени“ больше не будет», Достоевский считал, что «на земле человек в состоянии переходном», что он «переродится по законам природы окончательно в другую натуру» (какова будет природа человека, «понять нельзя на земле») (Д, 20, 173—174). Согласно логике этой концепции, связь человека с землей и выглядит как свойство только исторического этапа жизни («на земле жизнь развивающаяся», «до конца мира будет борьба и развитие»), как временный контакт личности с земным окружением (Д, 20, 173).

Так, поступаясь гениальными догадками в области диалектики мировой жизни, Достоевский сдавался перед избранным им идеалистическим догматом.

Концепция Леонова отвечала несомненным созвучием и той, в частности, стадии философских воззрений Достоевского, где вопреки всему благоговению перед землей как силой, дающей жизнь личности, нации, человечеству, все же провозглашалась идея преодоления «земного тяготения».

Но взгляд Леонова пронизан последовательным историческим содержанием. Это сообщает его концепции способность развивать представление о стремительном поступательном движении человеческой жизни, не останавливая ее надмирными конечными идеалами.

Леонов тоже видит высь нравственного, духовного развития человечества. Потому и появляется в его статье поэтическая формула: «Округляя счет, стотысячелетнее бытие человечества есть не что иное, как все ускоряющийся разбег, который на наших глазах переходит в плавное состояние полета» (10, 306). Здесь так же, как и у Достоевского, обозначены две стадии развития человечества. Но, следуя своей концепции связи поколений, писатель бесконечность рисует не застывшей данностью, а как необратимое движение прогресса. И если Достоевский полагал, что человечеству все же предстоит оторваться от земли для того, чтобы достичь надмирного идеала, то у Леонова стремление человечества к бесконечности, к Большой Вселенной не противоречит его привязанности к земле. В силе остается формула: «Число обстоятельств, которыми человек привинчен к Земле, безгранично. Человек — создание Земли, производное всей жизни планеты. Он сотворен из таких координат, о существовании которых мы даже не подозреваем и которые будут

⁹⁸ Там же.

открыты, может, через тысячелетия... Человек никогда не сможет обосноваться на другой планете. Потому что — Земля не пускает, и в разных мирах не может быть одинаковых координат».⁹⁹

Выход к бесконечности осмысливается писателем как движение по «лестнице со ступеньками, по которым человек взбирался в сегодняшнюю высоту; каждая в ней выше своих сестер, хотя ни одна не могла бы состояться без предыдущих» (10, 306). Поэтому, став «умным посевоm во Вселенной», человек, по Леонову, не перестанет быть детищем земли, так как он будет стоять всего только на одной из верхних ступенек лестницы исторического развития, нижняя же из них всегда будет покоиться на земле. И земля не будет отпускать человека от себя уже одним тем, что не позволит ему избавиться от «кровотокающей памяти» (10, 319) о поколениях (нижних «ступеньках» лестницы), отдавших свою жизнь движению прогресса (слова, сказанные писателем также в связи с советскими космическими полетами).

Движение традиции, по-видимому, в том и состоит, что брошенные предшественниками зерна будущих философских, эстетических открытий обретают так или иначе благоприятную для своего развития почву в грядущих эпохах, в творчестве потомков. Во всяком случае произведения Леонова не раз демонстрируют именно такое соприкосновение, такой путь родства с традицией Достоевского.

Статья «О большой щепе» знаменательна и тем, что она — одна из самых ближайших вех в публицистике Леонова на пути к его статье «Достоевский и Толстой» (1969), где вырвется рискованное и неистовое признание в безоговорочной преданности художника традиции Достоевского. На первый взгляд это признание выглядит неожиданным, всего лишь внезапным эмоциональным побуждением писателя. Но, как показывают его произведения, к этому выводу Леонов приближался буквально на каждом этапе своей работы.

Публицистика же — после статей о лесе — хранит на этот счет крайне скудные свидетельства. Казалось, наоборот, интерес к Достоевскому отступает на задний план.

Лишь незадолго перед публикацией статьи «О большой щепе» в выступлении на форуме европейских писателей в Ленинграде (1963) Леонов не один раз постарается вызвать в памяти современников образ Достоевского как художника и мыслителя, предсказавшего человечеству многие из подстерегающих его опасных социальных болезней. Здесь был использован публицистический прием внешне крайне деликатного, даже робкого упоминания имени русского классика. То возникал проникновенный образ «хранящегося в московском музее Достоевского простенького,

⁹⁹ Леонов Л. По координатам жизни. — Вопросы литературы, 1966, № 6, с. 98.

почти школьного пера, которым были написаны „Братья Карамазовы“. «Грешно, — говорил Леонов, обращаясь к европейским писателям, — такое выкидывать за окно. В руке помянутого гения, кабы не смерть, оно могло бы произвести еще не одно литературное сокровище» (10, 322). То так же неприятно всплывало напоминание «памятного всем *Майн либер Аугустин* из Достоевского» (10, 325). И лишь вырвалось однажды — в связи с протестом против «низкого коммерческого плагиаторского кощунства» над классикой: «Продали дельцы, божью мать («Аве Мария», — *Н. Г.*) продали! Не означает ли все это в целом, что на буржуазном Западе достигнуто полное осуществление знаменательного тезиса из того же автора — все дозволено!» (10, 325).

Но под этими внешними, почти случайными штрихами было развернуто полотно с плотно выписанным рисунком тех идей о социально-правственном, гуманистическом содержании литературы, которые стали известны человечеству именно из уст Достоевского, именно в его интонации. Потому-то и оживали здесь, вытекая один из другого, тезисы о том, что главное — это «гуманитарное преобразование человеческой души» («Привить нравственность, жажду нравственности»¹⁰⁰ — по Достоевскому), «без чего бессмысленны, даже чреватые опустошительными следствиями самые чудесные машины века» (10, 324), что «больших русских литераторов прошлого века... в особенности интересовала та конечная цель, ради которой стоило бы предпринять столь долгое путешествие еще по не слишком благоустроенным местностям прежней российской жизни...» (10, 324) — по поводу мечты о «Золотом веке». Да и само тревожное и одновременно лирически-взволнованное раздумье Леонова о будущем цивилизации, его сопоставление русской и европейской исторической судьбы, положенное в основу этого выступления, обнаруживало вполне отчетливое родство с миром идей Достоевского. По существу и нарисованная Леоновым картина состояния нравственности в современном буржуазном обществе как бы воспроизводит проблематику художественных произведений Достоевского, круг тех вопросов, которые легли в основу его социально-философских исканий: «Все эти весьма подозрительные признаки — измельчание литературной личности, поразительный рост преступлений, падение общественных устоев, вырождение древних табу, этих незримой стали моральных обручей, в которых держится человеческое общежитие, — растление веры в золотой век и в торжество человеческой правды, этот гнилой, все более распространяющийся цинизм, выдающий себя то за скепсис снобов, то за юмор отчаяния, — не симптомы ли все это?» (10, 325). Потому в этом выступлении Леонов именно Достоевского и призывал в пророки, в свидетели надвигающейся в духовной

¹⁰⁰ Неизданный Достоевский, с. 548.

жизни человечества опасности: «Кривая человеческого могущества в последнее время как-то уж слишком круто, почти по вертикали, лезет вверх... При таком напоре только строжайший, всечеловеческий самоконтроль, абсолютная моральная чистота... могут предупредить многие нежелательные и, к несчастью, уже обозначившиеся последствия. Человечество движется вперед как бы с миной на шее, которая есть расовый, национальный и просто личный эгоизм» (10, 326—327); «Создавшаяся в мире обстановка чуточку походит на знаменитый спаленный небом библейский Содом...» (10, 325).

Подобное же решение, что и в речи на форуме европейских писателей, повторится и в выступлении писателя, посвященном 100-летию М. Горького, — «Венок А. М. Горькому» (1968). Здесь также, кажется, лишь мелькнет всего однажды образ автора «Речи о Пушкине» как символ бесконечно трудного, горького и в то же время преданного, высокого служения искусству: «Ему («Пророк» А. С. Пушкина, — Н. Г.) взволнованным тоном готовности к смертному жребию, почти в самый канун рокового поединка вторит Лермонтов, его так ценит Толстой и при всяком подходящем случае, бледнея и задыхаясь, читает Достоевский» (10, 362).

Но, как показывает ретроспективное изучение публицистики Леонова, в «Венке А. М. Горькому» (1968) содержится и первый набросок определения творческого метода Достоевского, которое позволит Леонову спустя год отдать славу бессмертия в нашу эпоху именно этому художнику. В «Венке А. М. Горькому» это определение выглядит затерявшимся в кругу сложнейших вопросов о судьбе художника в России. Леонов обращал здесь внимание только как на один из способов художественного освоения мира на такой творческий метод, где происходит «отражение события не в документе, а в самой человеческой душе, с приматом художнической личности над материалом, потому что только таким способом... и возможно выделять дальнейшее множество еще неведомых, неповторимых существований из окружающей нас бездушной, математической пустоты, в которой всего так много, что почти нет ничего» (10, 356—357). Но это был лишь своего рода первый прицел. Сразу вслед за этой статьей Леонов и выступил с развернутой аргументацией в пользу того, обозначенного им в речи о Горьком, способа художественного познания действительности, который был им представлен не иначе как «преимущества *достоевского* творческого метода» (10, 366). В статье «Достоевский и Толстой» Леонов подошел к важнейшим типологическим параметрам искусства Достоевского, того искусства, которое как раз и оказалось способно выделять «неведомые, неповторимые существования из окружающей нас бездушной, математической пустоты...» (10, 366). Приоритет Достоевского советский писатель увидел в том, что автор «Братьев Карамазовых» «впервые ввел невидимые, инфра и ультра, цвета изо-

бразительного спектра, позволяющие полнее передать мерцающую, ежемгновенно изменчивую сущность современного, на предельную скорость разогнанного человека во всей последовательности его метампсихических... оболочек». При этом «обобщающая алгебраичность», по мнению Леонова, не только не погасила волнуемую жизненность начертанного Достоевским художественного мира, но, наоборот, именно она и выявила с особой силой «шекспириальность его философской партитуры, исключаящей бытовой сор, частное и местное, с выделением более чистого продукта национальной мысли» (10, 366).

В статье «Достоевский и Толстой» Леонов не просто давал литературоведческую квалификацию художественному мышлению Достоевского в ряду других творческих индивидуальностей русской литературы. Его характеристика искусства этого писателя представляла как последовательные доводы в защиту своей безоговорочной приверженности традиции Достоевского. При этом Леонов не мог ограничиться разговором только о поэтической стороне наследия русского классика. Это не объясняло бы самой сердцевины проблемы. Для Леонова, одного из наиболее остро мыслящих художников XX века, деяния искусства не существуют вне решения общественных, общечеловеческих вопросов. Да и не будь в этой статье леоновского объяснения идеологической позиции Достоевского, вопрос о причинах его связи с традицией Достоевского вновь оставался бы открытым. Уточнив только стиль художественного мышления автора «Записок из подполья», писатель лишь несколько подправлял бы многолетнюю практику критики — объяснять его привязанность к традиции Достоевского только увлечением, связанным с игрой писательских проникновений к «молекулярным» уровням психологии героев.

В статье «Достоевский и Толстой» сложилась та формула леоновского понимания традиции Достоевского, которая соединила в неразрывном единстве и сугубо поэтическое, и идеологическое содержание традиции. Только в этом единстве, как сформулировал Леонов, и обеспечивается жизнеспособность этой традиции в современном искусстве: «Пророческое смятение Достоевского, провидевшего нынешние дни и нас с вами, создало для указанных целей совершенный инструментарий, — чтоб не появлялись из-под наших рук идола глухонемые, смотрящие в дымную даль грядущего и не кричащие об увиденном» (10, 367).

Так был сформулирован писателем ответ на вопрос о причинах его привязанности к Достоевскому, на тот вопрос, который в жестокосердной нетерпимости сопровождал со стороны критики леоновское творчество на всем пути его развития. Симптоматично, что именно статья «Достоевский и Толстой» завершала, подводила итог полувековой публицистической деятельности писателя. Появившееся же в 1977 году «Приветствие» журналу

«Москва» можно рассматривать как своеобразное развитие главным образом идей писателя о свойствах той философской прозы, родоначальником которой он назвал Достоевского. Определяя характер этой прозы, Леонов выдвигал перед современным искусством новые, особой сложности задачи, напоминая об обязанности литературы нести ответственность «за нравственный настрой хотя бы ближайших потомков», о ее долге «объяснить читателю сокровенные микропроцессы в тайниках потрясенной, прозревающей нечто, преобразующейся человеческой души», не теряя при этом способности достигать «широких философских обобщений с переходом в эпический концентрат», и прежде всего — способности «зоркого предвидения возможных рифов и водорветей, скрытых за высокой непогожей волной».¹⁰¹

Выдвигая перед искусством эти цели, Леонов тем самым как бы продолжал пояснять, в чем состоит жизнеспособность наследия Достоевского в нашу эпоху и почему именно этой традиции он так преданно служит. Надо полагать, что в качестве свидетельств этому выступают здесь не только развернутые суждения писателя о свойствах поэтики современной философской прозы. В «Приветствии» присутствуют и те многозначачие «коды», которые ведут внимание читателя непосредственно к традиции Достоевского.

Один из таких «контактных узлов» заключен в вопросе Леонова об идеологическом содержании литературы XX века, который построен писателем на тончайшей смысловой инверсии, на игре интонации и стилистической окраски слов. «В самом деле, какие новые движущие противоречия сменят ненавистные и низменные — прежние? Чем до самозабвения займется род людской по завоевании своих трудовых прав и общедоступного коммуналного минимума в виде хлеба, крова и солнечного света?»¹⁰²

Переливающаяся многогранностью смысловых оттенков, эта фраза пронизана тем не менее одной тревожной мыслью, которая воскрешает неотступные муки Достоевского: «Тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его всё были хлебы» (Д, 14, 232).

Леонов возобновлял здесь постановку одного из «вечных» вопросов, сформулированных Достоевским, уже в иную эпоху, когда социалистическая действительность нашла положительное решение той части уравнения автора «Братьев Карамазовых», осуществления которого он так жаждал и одновременно так страшился: общество обрело социальное равновесие и мате-

¹⁰¹ Леонов Л. [Приветствие журналу «Москва»]. — Москва, 1977, № 1, с. 90.

¹⁰² Там же.

риальное благосостояние. Но разрешение этой проблемы не снимало катастрофической напряженности формулы Достоевского. Предстояло разрешить ее сердцевину: найдет ли человек цель «для чего жить» — если вокруг него уже «все хлеба», — или наступит преудказанная Достоевским катастрофа? Именно эту дилемму и обнажал Леонов. При этом он стремился одновременно и уберечь, остеречь людскую жизнь от опасности, которую еще словно и не подозревал Достоевский: назвав древнепоэтическое триединство — «хлеб, кров и солнечный свет», — писатель стремился подсказать человечеству принимать «вокруг себя хлеба» именно в этой формуле благородного самоограничения, а не в губительной, неуправляемой погребительской алчности мещанства. Иначе бы догмат Достоевского осложнялся столь трудными обстоятельствами, которые требовали бы коренного его пересмотра.

В «Приветствии» журналу присутствовали и такие «опознавательные знаки» традиции Достоевского, как призыв к писателям современности следовать не иначе как «смелым новаторским поискам на пределе мыслительной емкости».¹⁰³ Это то, что в статье «Достоевский и Толстой» звучало как отличительная особенность палитры Достоевского: именно «пределом мыслительной емкости» объясняет писатель «мнимые, иррациональные, просто немислимые на дневном свету, потому-то и воспринимаемые читателем попроще как *болезненные* эпизоды вроде женитьбы Ставрогина на хромоножке» (10, 366).

В приветственном слове к юбилею журнала «Москва» был обозначен и один из самых, может быть, рискованных, опасных ориентиров, настойчиво ведущий мысль тем не менее именно к традиции Достоевского. Это провозглашение Леоновым «психологических отходов» («этих, то — возникающих, то — рушащихся, конструкций, ускользавших раньше от внимания, порою даже не подозреваемых мелочей») «основным материалом для литератора».¹⁰⁴ Выявленный здесь аспект имеет свою историю в становлении эстетических взглядов писателя. Он, по-видимому, является прямым продолжением тех его высказываний еще 20-х годов, в которых наперекор разного рода вульгаризаторским установлениям значительной части критики той поры утверждалось, что «и по рефлексам на спичечной коробке можно угадать размах пожара, а слиток лавы из кратера сумеет поведать ученому о величии вулканического извержения, породившего его, даже больше, чем само извержение...».¹⁰⁵ Позднее этот принцип эстетики не раз прозвучит и в выступлениях, и в художественных произведениях писателя. Так, во второй редакции «Вора» появится многозначительная формула: «Самое мелкое событие — полновесный кристалл с участием всех наличных элементов

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Современный театр, 1927, № 5, с. 70.

мира» (3, 242). Спустя несколько лет этот эстетический принцип обретет у Леонова уже характер научного осмысления все-ленской жизни в целом: «Когда через двадцать тысяч лет найдено будет человеческое сердце, то по нему определят массу Земли, силу ее тяготения и т. д. Потому что в природе все взаимосвязано, и она дает только такое, что необходимо для существования человеческой жизни. Сильнее мотора, чем сердце, природа не подарила ничего».¹⁰⁶ (Ср.: «Анатомия человека — ключ к анатомии обезьяны».)¹⁰⁷ От этих последовательно научных обоснований, казалось бы, трудно провести пути к всегда горячечно нетерпеливым воззрениям Достоевского. И все же возникший у Леонова разговор о «психологических отходах» как об «основном материале для литератора» вел прежде всего к «Запискам из подполья», т. е. к тем принципам эстетики, когда и в бросовом, по леоновскому выражению, «сырье эпохи» (10, 25) художник умеет проследить действие важнейших закономерностей общественной жизни. Последовательность, настойчивость, с какой Леонов отстаивал этот творческий подход, объясняется не низким любопытством художника к разлагающимся отбросам общества (а таковыми можно считать и Гуатамура, и Векшина, и Лихарева, и Евгению Ивановну и многих других главных героев леоновских произведений) и не желанием испытать творческое «сладострашие» от овладения ничтожным по внешнему различию, ускользающим из рук житейским материалом, но стремлением увидеть все звенья жизни общества как единый организм. Симптоматично, что ведь и герой «Записок из подполья» — этот до сих пор изгой литературного мира, нетерпимость к которому, невосприимчивость которого вряд ли знает сопоставимые примеры в мировой литературе, — знаменательно появлялся в одной из характеристик Достоевского не иначе как «главный человек»¹⁰⁸ в помещичье-капиталистическом обществе. Это заключение не было со стороны Достоевского сколько-нибудь нацеленным нравственным приговором всей общественной жизни страны или тяготением развенчать высокие порывы русской действительности, всегда устремленной к общечеловеческим идеалам. Достаточно вспомнить при этом хотя бы подвижническую на протяжении всего творчества работу самого Достоевского по созданию образа истинно прекрасного русского человека, который воплотился и в «Идиоте», и в «Братьях Карамазовых», и в других произведениях писателя. Тезис Достоевского о подпольном человеке отражал то же, что исповедует и Леонов, стремление и в малозначащем, на первый взгляд, человеческом материале увидеть, как проходят главные социальные изломы эпохи.

¹⁰⁶ Леонов Л. В беседе с сотрудниками Пушкинского Дома. 5 июля 1972 года.

¹⁰⁷ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 731.

¹⁰⁸ Неизданный Достоевский, с. 314.

Но положительный коэффициент, с которым Леонов представлял наследие Достоевского нашей современности и который характеризовал его собственную позицию в освоении традиции Достоевского, не был свидетельством историко-литературной либо идеологической писательской идилличности. Освоение традиции Достоевского осуществлялось у Леонова как процесс неустанной проверки и пересмотра идей русского классика. В статье «Достоевский и Толстой» — при все безоглядном, казалось бы, приятии традиции Достоевского — существует деталь, которая показывает степень объективного подхода советского писателя к наследию своего «великого родственника». Рисуя облик Достоевского как мыслителя (в сопоставлении с Л. Толстым), Леонов написал о его «пламенеющем, из глубоко запавших глазниц, взоре пророка и неистового русского сектанта» (10, 365).

«Неистовый русский сектант» — здесь и нашла выражение мера той объективности, с которой Леонов всегда подходил к творчеству Достоевского, и та идеологическая нацеленность, которая определяла характер корректировки со стороны советского писателя идеологической сущности философских и художественных идей Достоевского.

В связи с этим необходимо, по-видимому, считать, что в процесс освоения традиции Достоевского включаются у Леонова не только те страницы публицистики, где оказывается непосредственно начертанным имя автора «Преступления и наказания», но и многие из тех, в которых не присутствует это имя. В известной мере сюда относятся почти все, что выходит из-под пера Леонова — художника и мыслителя, особенно в 60—70-е годы. Леонов как бы прокладывал путь к тому решительному выводу о роли наследия Достоевского в современном мире, который прозвучал в статье «Достоевский и Толстой». При этом можно наблюдать важнейшую особенность: там, где у Леонова появлялось имя Достоевского в непосредственном начертании, в прямом напоминании, наследие этого писателя представало как живоносная, необходимая для современности данность, а личность Достоевского представала чаще всего в облике крупнейшего мыслителя, пророка, пронзительно провидевшего некоторые важнейшие трассы гуманистических исканий человечества. В тех же статьях, где имя Достоевского не упоминалось, речь все же шла в подавляющем большинстве случаев тоже о его наследии, но осуществлялся этот разговор с целью преодолеть социально-историческую ограниченность тех его идей, которые страдали сектантской демагогичностью.

С этой точки зрения особенно значительной вехой надо считать «Слово о Толстом» (1960). Эта историко-литературная работа писателя показывает, как филологически последовательно, «с открытым забралом» шел Леонов к своему признанию Достоевского. Он не позволил себе произнести: «Начавшийся сто-

летие назад, такой неравный вначале бег их (Толстого и Достоевского, — Н. Г.) явно завершается в пользу Достоевского» (10, 366), — пока не исследовал как историк литературы, как мыслитель значение наследия Л. Толстого для нашей современности. В «Слове о Толстом» Леонов предложил интереснейшее прочтение творческой судьбы автора «Войны и мира» и раскрыл буквально неведомые ранее тайники соприкосновения творчества Толстого с современным литературным процессом.

Но именно в «Слове о Толстом» и был опрокинут один из центральных догматов Достоевского, была признана несостоятельность, очевидная ограниченность его социального мышления. «Достоевский, — писал здесь Леонов с тем открытым мужеством, которое могла породить только беспредельная преданность художника, — мучился страхом — что же станет с человеческой душой, если древние своды всемирного христианства рухнут на цивилизацию, которая за две тысячи лет так прочно и плодотворно обосновалась под ними. В то же самое время Толстой, подобно библейскому Самсону... стремился раздвинуть стеснительные ему, подернутые сеткой исторического склероза колонны. Он острее своего великого современника чувствовал неотложность общественной перестройки...» (10, 278).

В «Слове о Толстом» Леонов впервые, пожалуй, в своей публицистике подвергнул сомнению и очистительную, по Достоевскому, силу страдания: «Вся проповедь Толстого родится из намерения совместными людскими усилиями утвердить честную, незащитную радость в опустошенной напрасным и совсем необязательным страданием душе человека» (10, 283).

Процесс прямой или косвенной корректировки идеологического содержания учения Достоевского интенсивно совершался у Леонова и в статьях «Живая связь поколений» (1959), «Бескорыстный и сведущий друг» (1960), «О театре будущего» (1961), «Прыжок в небо» (1961), «Похвала жанру» (1962), «Вместо приветствия» (1963), «Прошу слова» (1964) и в других. Эти выступления писателя говорили о том, что, с одной стороны, ему удается вписать в искания современности многие из пророческих идей Достоевского, лежавших в основе его философско-эстетического учения. Даже выход человека в космос вызвал у Леонова мысль о переживаемом на Земле чувстве единения народов; она была как бы подтверждением реальности мечты Достоевского о всечеловеческом братстве: «... *Впервые* на всем протяжении земной истории, *единовременно* и на всех площадях планеты — тревожно всматривается в небо, до глубины души волнуется и благодарно рукоплещет... *все целиком*, пусть пока лишь в благородных помыслах объединенное, но уже вплотную подошедшее к черте единства, *большое*, истинное человечество» (10, 318).

Вместе с тем послéвоенная публицистика показывает, что писатель столь же уверенно и уводил свое искусство, свои от-

веты на мучительные вопросы, поставленные Достоевским, от каких бы то ни было догматических, сектантских его установлений. Именно поэтому статьи писателя этих лет о сохранении памятников национальной культуры, о «речевых тайнствах в русском языке» (10, 332) и другие были направлены не на защиту патриархальности или национального самого по себе (магической «почвы», по Достоевскому). Леонов активно вторгался в борьбу за сохранение нетленными в беспощадном движении прогресса гуманистических идеалов, среди которых моральный долг перед прошлыми и будущими поколениями художник считал первой гражданской заповедью соотечественников. Развитие же истории писатель видел в движении, которое не знает обратного хода или раз и навсегда установившихся форм, стадий общественной жизни, жизни нации (а именно на это и уповал Достоевский). Основным стержнем этого движения Леонов считал «ступенчатую преемственность поколений, по которой читается последовательность интеллектуального развития нации, что так необходимо для ее исторического самопознания и, следовательно, для ее здоровья» (10, 331).

Разное историческое время питало тему России у Достоевского и у Леонова.

Россия леоновская, всем своим существом преданная революции, не походила на Россию Достоевского, враждебно насторожившуюся к этой революции. И в то же время, несмотря на это различие, книги Леонова порой в глухих, а порою и в обнаженных тонах словно бы воскрешают Россию Достоевского — то ради того, чтобы повергнуть, осудить ее слепую, жестокосердную ненависть к революционному переустройству жизни, то из глубокого сочувствия к ее неумолчным страданиям, то преклоняясь перед ее полной самопожертвования гордыней. Являясь носителями тех гражданских идей, которые отражают стремление родины к всемирному счастью и вместе с тем «бережно-фанатическое отношение... к России», герои Достоевского и Леонова наделены особым, абсолютным чувством социальной гармонии.

Истощенная жажда всеобщей социальной справедливости не позволяет им ни испытать хотя бы короткого личного счастья, ни забыть в наивной ли, в изощренной ли иллюзии. Бескомпромиссные максималистские устремления — одна из наиболее характерных черт этих героев. Такое состояние духа и обуславливает как у Достоевского, так и у Леонова ту неукротимость в самопознании героев, которой была свойственна не толстовская медитативная рассудительность, а неистовая, горячая, не знающая предосторожности стремительность. Именно в ней и создавался напряженный потенциал нравственности, который не знал никаких табу о ранах. В качестве формулы к этому потенциалу приложимо одно из наиболее четко высеченных высказываний Достоевского: «Что правда для человека как лица, то

пусть остается правдой и для всей нации».¹⁰⁹ У Леонова эта формула получила расширительное — до всемирных масштабов — толкование в прямом и обратном ее прочтении. По-видимому, с мыслью, заложенной именно в этой формуле, оказались связанными важнейшие принципы леоновского гуманизма, которым и вдохновлено как художественное, так и публицистическое творчество писателя.

Но такая общность не только не исключает, а, наоборот, дает возможность наблюдать и коренное различие этих художников в способе воссоздания действительности. Достоевского «интересует человеческая история вообще, а не конкретная история того или иного народа... В результате такого подхода к истории у Достоевского получается, что идеалы, раз возникшие, могут, конечно, оскверняться историческим опытом, но при этом в своем чистом виде могут существовать вне всякого исторического опыта».¹¹⁰

Леонову-художнику органически чужда такая ситуация. Испытывая объективную общность с Достоевским в исповедании некоторых идеалов, Леонов погружал эти идеалы в пучину исторического опыта XX века, охваченного революционными бурями. Леонову не свойственно имманентное морализирование, писатель буквально «добывал» идеалы из русской действительности, почему все его статьи, все произведения и содержат обнаженный нерв современности. В своей творческой работе Леонов, с одной стороны, осуществлял защиту тех идей Достоевского, которые питались национальной историей, с другой — доказывал бесперспективность целого ряда догматов Достоевского.

И все же, как бы ни были точно прочерчены те маршруты освоения в леоновском творчестве традиций Достоевского, которые запечатлела публицистика писателя, самые важные — и радостные, и трудные — встречи этих миров происходили именно в художественных произведениях Леонова. Публицистика дает как бы карту процесса освоения традиции. Можно усмотреть в структуре писательского творчества Леонова нечто сходное с айсбергом: надводную его часть, дающую представление о конфигурации этого самостоятельного ледового мира, составляет материал публицистики; ту основную, что определяет устойчивость, мощь и продолжительность жизни ледовой глыбы, — непосредственно художественный материал. Публицистика, какие бы трудности идеологического характера ее ни касались, позволяет все же более или менее последовательно проследить открытое, видимое взору столкновение, соединение или размежевание творческих идей писателей, работающих в русле одной традиции. Обра-

¹⁰⁹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч., т. 12. Дневник писателя за 1877 г. СПб., 1906, с. 52.

¹¹⁰ Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. М.; Л., 1964, с. 324, 326.

щение же к художественным текстам показывает, что, подобно жизни айсберга под водой, здесь процесс воссоединения с традицией часто ускользает от прямых определений. Каждый контакт с традицией находится в поле действия столь сложных творческих воздействий, что по существу не представляется возможным выделить устойчивую, очевидную одноплановость в той или иной сумме фактов, характеризующих жизнь традиции в художественном произведении.

Если встреча с традицией в области публицистики носит всегда характер либо нескрываемой родственности взглядов художников, либо открытого их поединка, полемики, то в художественной ткани характер взаимоотношений носителя традиции и восприимчика ее отмечен несравнимо большей скрытностью.

Это обстоятельство делает особенно актуальным вопрос о том, на какой именно идейно-эстетической платформе происходит объединение художников в рамках той или иной традиции. Иначе любые свидетельства творческих контактов будут представлять как разрозненные, случайные факты.

В отношении традиции Достоевского эта проблема выглядит особенно сложной. Несмотря на то что в самые последние годы литературоведение перешло на пути более обстоятельного и всестороннего изучения наследия русского классика, значение этого наследия для советской литературы зачастую рассматривается по преимуществу в негативном плане. Допускаются стилистические, отдельные сюжетно-образные заимствования и влияния, но отрицаются по существу какие бы то ни было контакты социально-нравственного, философского характера. К освещению этих проблем истории советской литературы только начинают подходить. Недостает обстоятельных историко-литературных заделов, систематического подхода, отсутствуют навыки, не выработана своего рода культура исследования этих вопросов. Предпринимаемые разработки поэтому носят, как правило, «частный» характер.

И даже в наиболее заметных публикациях черты традиции Достоевского в творчестве того или иного художника предстают только как эпизодические моменты, которые создают своеобразный колорит какому-либо из произведений писателя, но не определяют судьбы его творческих исканий.

Вряд ли вину за сложившееся положение вещей можно возложить главным образом на историков советской литературы. Одним из условий возникновения подобных издержек явилось то обстоятельство, что крайне противоречивая фигура Достоевского — художника и мыслителя до 60-х годов была окрашена в литературоведческих работах настолько односторонне отрицательными красками, что отыскивать какие бы то ни было созвучия его произведений с современностью практически было невозможно.

Достаточно вспомнить статью начала 40-х годов И. Нусинова «Пушкин против Достоевского», которая, по справедливому заме-

чанию Б. И. Бурсова, была «сплошным набором... самоchinств»;¹¹¹ в ней Достоевский был представлен врагом Пушкина, защитником самодержавия — и только.

И хотя в 1946 г. праздновалось 125-летие Ф. М. Достоевского,¹¹² в 1956 г. по призыву Всемирного Совета Мира отмечалось 75-летие со дня смерти Ф. М. Достоевского, постижение нашим литературоведением социально-философского содержания наследия писателя совершалось нелегко. Осмысление истории изучения творчества Достоевского представляет самостоятельную научную задачу. Но важно отметить один из фактов этой истории. На протяжении 40—50-х годов сложилась такая литературоведческая ситуация, когда уверенно произносились справедливые тезисы о том, что «лучшими, прогрессивными сторонами своего творчества Достоевский неразрывно связан с передовой, гуманистической русской литературой», что «художественная правда, глубокое сочувствие обездоленным людям оказались настолько сильны в Достоевском, что бунт против жестокости и бездушия религиозной морали выражен» в его творчестве «неизмеримо сильнее, чем призыв к смирению и покорности»,¹¹³ — но при этом столь же уверенно и компрометировались некоторые ценнейшие социально-философские искания писателя. Об этом говорит, например, уже упоминавшаяся выше стенограмма публичной лекции В. В. Ермилова «Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского» (1948), где формулировалась следующим образом задача изучения творчества писателя: «Всем необходимо многое пересмотреть в своих оценках и отказаться от либерального сахарина, чтобы продвинуть вперед марксистско-ленинское изучение крупного, сложного, противоречивого писателя, поставившего немало острых социальных проблем, в том числе проблему „углов“, трущоб, язв капиталистического города, но поставившего эти проблемы неверно на основе ложной, реакционной идеологии».¹¹⁴

Подобная же картина наблюдалась и в следующем десятилетии. С одной стороны, налицо всемирное признание творчества писателя; литературоведение осознает, что «в творчестве Достоевского много неразработанного, неисследованного, есть вопросы, которые требуют выяснения в ходе научной товарищеской дискуссии», что «марксистское исследование творчества Достоевского предполагает всестороннее изучение и освоение всего ценного и близкого нам в этом творчестве, критику и разоблачение ложных

¹¹¹ Бурсов Б. И. Критика как литература. Л., 1976, с. 226.

¹¹² См.: Кирпотин В. Ф. М. Достоевский. М., 1946. 79 с. (Доклад на торжественном заседании Института мировой литературы им. М. Горького 11 ноября 1946 года).

¹¹³ К 75-летию со дня смерти Ф. М. Достоевского. Тезисы. М., 1956, с. 11 (Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького).

¹¹⁴ Ермилов В. В. Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1948, с. 18.

и реакционных идей».¹¹⁵ С другой стороны, обрушивая на наследие Достоевского весь громкий публицистический пафос оптимистического свойства, некоторые критики выхолащивали философскую многомерность исканий писателя. Так, Д. Заславский в критико-биографическом очерке «Ф. М. Достоевский» (1956), подготовленном, видимо, в связи с датой, отмечавшейся Всемирным Советом Мира, писал: «Многие социально-философские вопросы, поставленные Достоевским, сняты самой жизнью, победой социализма. Утратили в новых условиях живой интерес богословские вопросы о „приятии“ и „неприятии мира“. Достоевский запугивал себя и других картиной обезличения людей в коммунистическом обществе, он говорил о невозможности „свободы воли“, о потере индивидуальности и т. п. Этот антинаучный вздор тоже опровергнут жизнью... Социалистическое общество, социалистическое строительство... открывает самый широкий путь перед инициативой, воспитывает оригинальность и самостоятельность мысли, критику и самокритику, вырабатывает таланты»¹¹⁶ и т. п. В эти же годы разворачивается и полемика вокруг книги В. Шкловского «За и против Достоевского» (1957),¹¹⁷ эта полемика также свидетельствовала о слабом научном фундаменте науки о Достоевском.

Собственно, в таком виде литературоведение и подошло к началу 60-х годов, когда наметился известный перелом в изучении наследия русского классика. Если отвлечься от несостоятельных работ заведомо вульгаризаторского толка, то, наверное, можно считать, что в течение 40—60-х годов наше восприятие наследия Достоевского проделало путь от формулы середины 40-х годов — «Для Достоевского давно уже наступил суд потомства. „Тайна человека“, над которой он мучился всю жизнь, разгадана. Причины страданий, о которых он кричал на весь мир, определены. Достоевский — не пророк, не учитель жизни, не истолкователь „русской души“, как его нередко называли. Но с величайшим сочувствием и с величайшим волнением вчитываемся мы до сих пор в гениальные книги, со страниц которых звучит мольба заблудившегося о том, чтобы вывели его на верную дорогу»¹¹⁸ — до того осмысления роли наследия автора «Братьев Карамазовых» в современном мире, которое появилось в статье Леонова «Достоевский и Толстой»: «Пророческое смятение Достоевского, провидевшего нынешние дни и нас с вами, создало... совершенный инструментарий, — чтоб не появлялись из-под наших рук идолы глухонемые, смотрящие в дымную даль грядущего и не кричащие об увиденном» (10, 367).

¹¹⁵ Рюриков Б. Великий русский писатель Ф. М. Достоевский. — Коммунист, 1956, № 12, с. 103.

¹¹⁶ Заславский Д. И. Ф. М. Достоевский. Критико-биографический очерк. М., 1956, с. 77.

¹¹⁷ См.: Ерилов В. Против ложного истолкования Достоевского. — Коммунист, 1958, № 2, с. 114—125.

¹¹⁸ Кирпотин В. Ф. М. Достоевский. М., 1947, с. 77.

На пути к такому осмыслению литературоведение нашего времени должно было преодолеть многие из тех сложившихся ранее точек зрения на творчество Достоевского, которые односторонне истолковывали социально-философские воззрения писателя. Одно присутствие реакционных убеждений художника по ряду социально-политических вопросов по существу закрывало во многих работах и на протяжении долгих десятилетий пути к признанию тех его взглядов, которые отличались глубоко реалистическими, прогрессивными убеждениями.

Наиболее укоренившимся в послевоенные годы был такой подход к творчеству Достоевского, где по всем внешним приметам была продемонстрирована безупречная на первый взгляд диалектика в прочтении противоречий творчества писателя. Но, несмотря на все литературоведческие оговорки, основным оказывалось все же недоверие к положительным не только социальным воззрениям, но даже к социальным эмоциям писателя. В результате Достоевский — мыслитель и художник предстал как личность крайне ограниченная, одержимая слепым отрицанием революции, последняя представлялась ему неким мифическим наваждением; сам же он присовокупился лишь безвольным «продуктом» социальной эпохи. Так, Ю. Юзовский в статье «Спор Горького с Достоевским (Лунев и Раскольников)» писал в те годы: «Сложность Достоевского ... состоит в том, что противник, которому он так яростно сопротивлялся, находился не только вне его, но ... и в нем самом, в душе писателя... Достоевский тем настойчивее отрицал революцию, чем острее наблюдал ее приметы, ... тем озлобленнее предостерегал от нее, чем неизбежнее виделся ему ее нарастающий взрыв, перед которым оказались бессильными все заклинания автора „Бесов“. „Катастрофичность“ как психологическая и философская атмосфера романов Достоевского отнюдь, однако, не была вызвана патологическим складом его личности или недостаточной реалистичностью его художественной кисти. Напротив, его творчество питалось из реального источника, из самого горнила грозного социального вулкана. Барометр в произведениях Достоевского показывает бурю — в этом одном объективное значение и художественная сила его произведений, несмотря на то что автор судорожно пытается повернуть обратно стрелку этого барометра».¹¹⁹ При этом оставляются без внимания, не анализируются те аргументы, которые Достоевский выдвигал в своей борьбе с теориями революционного переустройства общества, а также сам «метод» этой борьбы Достоевского-мыслителя, который сводился к тому, что писатель бесстрашно стремился выверять для себя нравственные послышки, возможные нравственные результаты социальных преобразований, но не сумел найти в своих проверках положительных решений.

¹¹⁹ Юзовский Ю. Спор Горького с Достоевским (Лунев и Раскольников). — Вопросы литературы, 1959, № 5, с. 105.

Задача нашей науки, полагаем, в том, чтобы объективно определить — принять или отвести — аргументы Достоевского, самую сильную сторону его философской мысли. Что же касается учения о социализме в целом, то, помня все возражения писателя против социализма, нельзя вместе с тем забывать, что именно тяга к нему привела Достоевского к петрашевцам.¹²⁰ В своих показаниях на процессе петрашевцев он характеризовал учение его времени о социализме как «науку в брожении, это хаос, это алхимия прежде химии, астрология прежде астрономии»; но здесь же, на процессе, он признавал, что «из теперешнего хаоса выработается впоследствии что-нибудь стойкое, благоразумное и благодетельное для общественной пользы, точно так же, как из алхимии выработалась химия, а из астрологии — астрономия».¹²¹ И спустя годы в «Записной тетради 1863—1864 гг.» — при всем своем протесте против революционных изменений в обществе — он вновь записал: «Надо хлопотать только об усилении и о прогрессе в теперешней жизни... этим усилением вы будете приобретать все более и более опытов, чрез которые народы сами собою дойдут до социализма, если только правда, что он представляет универсальное лекарство всему обществу» (Д, 20, 172). Пусть здесь допускался только эволюционный путь к социализму, но не отрицалась сама возможность достижения социализма.

Литературоведение последних двух десятилетий, предприняв ряд ценных исследований, посвященных творчеству Достоевского, все более последовательно изучает социально-исторические воззрения писателя, в результате чего более точными и содержательными с точки зрения исторической перспективы предстают сегодня умонастроения художника в целом.

В настоящее время в изучении творчества Достоевского наметился такой этап, когда все настойчивее и смелее предпринимаются попытки постичь законы этого творчества не за счет четкого разграничения, не за счет разъединения сильных и слабых сторон идейно-художественного мира Достоевского, а путем проникновения в самую сердцевину исканий писателя, чтобы попытаться выявить диалектику этих исканий и, принимая Достоевского, нигде не допустить разъятия, рассечения этой диалектики. Стало возможным утверждать, что «какими бы значительными ни были противоречия, раскрывающиеся в творческом развитии Достоевского, в его восприятии тех или иных социальных явлений, совершенно несомненно не только его поразительное видение глубинных процессов жизни, смелое проникновение в них, не только несравненное художественное мастерство писателя, но и сила его поэтических идей, столь выразительно выступающих во всем строе его литературных произведений. Иллюзии и предубеждения,

¹²⁰ См. об этом: Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., 1971, с. 50—57.

¹²¹ Отдельные показания Ф. М. Достоевского. — Там же, с. 146.

которые были свойственны Достоевскому и касаются прежде всего путей и средств преодоления социального зла, не могут заслонить ни вдохновенной мощи его острой критической мысли, ни удивительной масштабности его художественного анализа и синтеза... Защищая принципы социальной справедливости, стремясь отыскать пути устранения зла, писатель решающее значение придавал формированию и укреплению нравственных, подлинно человеческих основ социальной жизни».¹²²

Вопрос состоит в том, чтобы понять, объяснить остроту и глубину этих противоречий, а это значит — неразрывно связать genius художника с судьбами русской истории, истории человечества, не идеализируя вместе с тем тех сторон творчества писателя, которые прозвучали в ленинской оценке как «архискверный Достоевский»,¹²³ не заслоняя их «елейной репутацией Достоевского».¹²⁴ Задача эта бесконечно сложна, она требует разработки ряда важнейших и методологических, и историко-литературных вопросов.

Следуя решению такой задачи, все увереннее в современных исследованиях о Достоевском развивается мысль о том, что концепция мира у Достоевского строится не только на кризисе гуманистического сознания его героя, но и как «бесконечный порыв к преодолению этого кризиса».¹²⁵ В связи с этим оспаривается привычный тезис о приоритете окрашивающей будто бы все творчество писателя проповеди индивидуализма. Разговор переводится в иной план — выясняется характер служения Достоевского не разъединению людей, а их объединению в жизни на Земле. Поэтому даже в «человеке из подполья» мы пытаемся разглядеть не только человека, бессильного в своем ожесточении против мира, но и личность такую, которая «стояла лицом к лицу с целым миром, со всей человеческой историей, требовала восстановления правды на земле...».¹²⁶

Логика современного литературоведения не только не устраняет со своих горизонтов такие вопросы как антиномичность, дуалистичность мышления Достоевского-художника, но и выдвигает в центр внимания проблемы о природе противоречивости демократизма Достоевского, о двойничестве как трагедии мировосприятия писателя, о социально-исторических истоках его реакционных, ретроградных умозаключений и целый ряд других вопросов.

Но 60—70-е годы потому и представляют принципиально важный этап в изучении творчества Достоевского, что, не заслоняя

¹²² Храпченко М. Достоевский и его литературное наследие. — Коммунист, 1971, № 16, с. 109, 123.

¹²³ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 48, с. 295.

¹²⁴ Михайловский Н. К. Жестокый талант. — В кн.: Михайловский Н. К. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 214.

¹²⁵ Бурсов Б. И. Достоевский и модернизм. — В кн.: Современные проблемы реализма и модернизм. М., 1965, с. 472.

¹²⁶ Там же, с. 490.

главнейших противоречий, односторонностей в умозрениях писателя, историкам литературы удается подойти к тем глубинам его философских исканий, которые открывают неведомое ранее позитивное социально-историческое содержание его суждений. Не противоречащими друг другу, а как грани единой мыслительной, философской системы предстают в работах современных исследователей те многие разноликие по внешним приметам воззрения Достоевского, которые до сих пор в трактовке литературоведов пребывали между собой во враждебном состоянии. Так, в работах Б. И. Бурсова плодотворно формулируются, например, тезисы о том, что «из отрицания всяческих... программ преобразования человеческого общества у Достоевского вырастает теория всечеловеческого единства...»,¹²⁷ что «Достоевский изображает своих героев так, что чем бы они ни занимались, все-таки в конце концов оказываются перед лицом вопросов, поставленных всей человеческой историей, актуальных в любое время и в любой стране»,¹²⁸ что «попирание человеческой природы в его произведениях совмещается с беспредельной верой в человеческую душу...».¹²⁹ Достоевский признается ныне «величайшим русским философом», который «ставил на первый план вопросы о законе, соединяющем личность и общество, и о законе, определяющем взаимное духовное понимание и сотрудничество народов»¹³⁰ и ряд других моментов.

Особое, может быть, значение имеют те из предпринятых в последние годы исследований, где изучается социально-историческая конкретность воззрений писателя, его самостоятельные разыскания из истории России, из истории общественного развития других народов. И здесь современная наука впервые приходит к выводу, что «историзм как глубокое осознание сложных закономерностей развития человечества был, бесспорно, одной из органических особенностей Достоевского».¹³¹ В работах этого плана складываются хотя и методологически рискованные, но открывающие важную научную перспективу формулировки о положительной демократической подоснове некоторых из тех суждений писателя политического, мировоззренческого характера, которые известны нам как традиционно уязвимые: «Многое из того, что в его мировоззрении на первый взгляд производит впечатление глубокого консерватизма (и формально является таковым), вобрало в себя стихийно-демократические стремления и идеалы, которые мы сегодня можем ощутить несравненно более отчетливо и глубоко, чем предшествующие поколения».¹³²

¹²⁷ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 229.

¹²⁸ Там же, с. 245.

¹²⁹ Бурсов Б. Толстой и Достоевский. — Вопросы литературы, 1964, № 7, с. 86.

¹³⁰ Бурсов Б. И. Критика как литература, с. 244.

¹³¹ Кайгородов В. И. О историзме Достоевского. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1980, вып. 4, с. 27.

¹³² Попов В. П. Проблема народа у Достоевского. — Там же, с. 54.

Будущее оценит те непреходящие и те спорные тезисы, которые выдвинули современные работы о Достоевском. Сейчас же важно подчеркнуть, что советское литературоведение последних лет впервые приступило к многостороннему и широкому рассмотрению творчества писателя именно в перспективе всего исторического пути советского народа. С высоты завоеваний Октябрьской революции «творения Достоевского» открываются сегодня как «огромный культурно-исторический синтез не только в том смысле, что создатель их поставил перед собой задачу „перерыть“ в них все вопросы исторического прошлого, настоящего и будущего России и человечества, но и в том, что они представляют собой единственный в своем роде, предельно емкий, энциклопедический по охвату материала синтез разнообразных общественно-литературных и культурно-исторических традиций. Поэтому в процессе дальнейшего изучения Достоевского исторически закономерен его биография и произведения будут выступать перед нами всякий раз в новых исторических связях и опосредованиях».¹³³

В связи с таким пониманием творчества Достоевского вопрос о традиции Достоевского в советской литературе в целом и в произведениях Леонова в частности обретает и особую сложность, и увлекательную научную перспективу.

Предстоит еще тщательно обследовать и изучить созвучие, переклички, прямые аналогии, отталкивание и полемику в творчестве этих художников. Но уже и сейчас можно, по-видимому, судить, как показывают трактовки наследия Достоевского, о той достаточно широкой идейно-эстетической платформе, которая лежала в основе восприятия Леоновым традиции Достоевского, причем обусловила ее освоение как процесс сложный и обогащенный для историко-литературного движения.

Творчество Леонова, одного из зачинателей советской литературы, дает неоценимые свидетельства именно такого освоения классических традиций и прежде всего — традиции Достоевского.

«Я люблю шекспировское сражение гигантов, идей, несовместимых начал...», — сказал однажды Леонов (19 мая 1971 года). Это высказывание окрашивает и встречу Леонова с традицией Достоевского: она походит на «шекспировское сражение гигантов». Глубина поднятых Леоновым проблем о смысле человеческой жизни, расширяющиеся от романа к роману масштабы его творческих исканий обрели настолько значительное художественное могущество, что леоновское искусство смогло найти в себе силы вступить в ответственный, от имени нашей современности, диалог с философским, эстетическим наследием Достоевского, который, мучимый тревожным недоверием к грядущему

¹³³ Фридлиндер Г. М. О некоторых очередных задачах и проблемах изучения Достоевского. — Там же, с. 18.

щей революции, готов был даже усомниться в нравственных силах человека и человечества. В этом диалоге двух художников-гигантов раскрывается особое значение роли Л. Леонова в нашей литературе.

Решаясь пройти по трудным «маршрутам» исканий Достоевского, стремясь найти ответы на вопросы этого великого художника, Леонов пристальнее и глубже, чем кто-либо из его современников, опираясь на опыт социалистических завоеваний, всматривается, уже начиная с ранних произведений, в будущее человеческого общества, разрабатывает модель гармонических человеческих взаимоотношений, исследует пути к нашей исторической зрелости. Как своеобразный ответ и на сомнения Достоевского относительно будущего человечества в творчестве Леонова вызревает идея социально-философского прогнозирования: в двух редакциях романа «Вор» (1927—1959) писатель развил своего рода учение о нравственности общества будущего; в «Соти» и «Русском лесе» дал обоснование научного лесопользования в России под углом зрения философской идеи взаимоотношений человека и природы; в «Дороге на Океан» и в новом произведении, фрагменты которого были опубликованы в последнее десятилетие («Мироздание по Дымкову» — 1974, «Последняя прогулка» — 1979), в жанре романа-предостережения писатель осмысляет будущее человеческой цивилизации в целом.

Художественное творчество Леонова представляет собою тот тигль, в котором и совершается один из главных переделов идей, обновление традиции Достоевского, обнаружение новых источников ее жизнеспособности в современном искусстве. Как своеобразная формула этого горения звучат слова Леонова: «Опорная пята славы Достоевского лишь частично в девятнадцатом веке, главное — в двадцатом, двадцать первом веках...» (18 мая 1971 года).

«БАРСУКИ»

Вопрос о существовании традиции Достоевского в советской художественной прозе привлекает к себе все большее внимание исследователей.

В изучении этой темы, видимо, может быть два основных подхода. Один предполагает своего рода «глобальное» решение темы — т. е. попытку раскрыть то, как советская литература всем своим нравственным поиском, своим исследовательским пафосом отвечает на вопросы, которые были поставлены Достоевским перед человечеством, перед революцией. Сумело ли искусство революции, — с которой и были связаны основные сомнения, главные тревоги Достоевского, трагически убежденного в том, что человеческий дух ввергнут в вечное, «мировое беспокойство», — ответить на эти вопросы и сомнения?

В решении такого рода задачи должен участвовать весь опыт советской литературы, с самых первых шагов своих посвятившей себя исследованию того нравственного и эстетического идеала, который несла на своих знаменах революция. Здесь нельзя было бы устранить из поля зрения творчество ни одного из крупнейших художников нашей эпохи. Не говоря уже о Леонове, Федине, Шолохове, но даже и имя такого антипода Достоевского, как Н. Островский, должно стать вполне равноправным среди участников этой сложной дискуссии о судьбах национальной культуры, о путях социально-нравственного переустройства общества — этого напряженного диалога революционной эпохи с наследием Достоевского. Ведь нельзя же не видеть заметного нравственного родства в словах Достоевского: «Что правда для человека как лица, то пусть останется правдой и для всей нации» (Д, 12, 52) — и в признании Н. Островского: «Я, если бы чувствовал неправоту дела, которое я выполняю, мне кажется, я не мог бы никогда улыбаться».¹³⁴ Предстоит, по-видимому, сопоставить искания этих двух художников и в области создания образа истинно прекрасного человека, сопоставить моральные, поэтические особенности положительного героя в творчестве обоих писателей.

В настоящее время все активнее выясняются те пути, на которых советская проза соприкасалась с наследием Достоевского, круг тех произведений, писательских имен, которые шли на спор ли с Достоевским, на комментарий ли к тем или иным его идеям, или продолжали социально-художественный поиск автора «Братьев Карамазовых».

Материалы этих разысканий показывают, что диалог с Достоевским уже с самого начала 20-х годов начали по существу все те писатели, которые и стали крупнейшими художниками социалистического реализма. При этом обнаруживается закономерность, которая сама по себе заставляет не доверять укоренившейся в литературоведении привычке рассматривать литературу первых лет советской власти как начальный, неуверенный «переходный» этап, который повсеместно выражался будто бы в главном художественном мышлении, считать, что русская литература якобы переживала неискоренимое ощущение непроясненности относительно идеологических, моральных, эстетических ориентиров для своего развития. В результате традиционно рисуется главным образом такое состояние литературы, когда, подходя к изменчивой, быстротекущей действительности, проза будто бы даже оглуленно «обращалась к тому, что прежде всего лезло в глаза, шумело и кричало, — к быту толп, к повседневному существованию „множеств“».¹³⁵ В результате подобному ис-

¹³⁴ Островский Н. Собр. соч. в 3-х т. М., 1975, т. 3, с. 127.

¹³⁵ Скобелев В. П. Роман Л. Леонова «Барсуки». (К вопросу о формах выражения авторского сознания). — В кн.: Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1972, с. 76.

искусству предписывается и простейшая литературная форма — «записывание действительности», — в процессе использования которой происходит не иначе как «растворение автора в потоке документов, в мощном движении народной жизни, непосредственно воспринятой и воспроизведенной». Роль автора, его «положение» в собственном художественном творчестве рисуется как убогое бессилие перед материалом: «Сливаясь со своими героями, автор в то же время и отделялся от них, не стеснялся подчеркнуть свое „я“, напомнить о своем художественном присутствии».¹³⁶ На основании подобных аргументов выстраиваются сомнительные теоретические проблемы относительно таких «новых форм познания действительности» в литературе 20-х годов, где «будто бы совершалась лишь первоначальная форма творчества, т. е. «должны были окончательно отделиться друг от друга герой и автор, должны были разграничиться между собой авторское сознание и сознание его действующих лиц».¹³⁷

Между тем одни только результаты приближения русской литературы 20-х годов к традиции Достоевского показывают, что литература этой поры мало походила на недалекую, несмышленную ученицу. Она обнаруживала художественную зрелость, гражданское мужество, философскую глубину, достойно продолжая тем самым лучшие черты, раскрывшиеся в национальной литературе за предшествующие века ее существования. При этом практика художественной прозы уверенно противоречила тем догматическим требованиям и тезисам, которые формулировала критика 20-х годов в отношении наследия Достоевского.

Несмотря на трудности освоения традиции этого писателя, его творчество, его философский и нравственный поиск неуклонно обретали свою новую жизнь в литературе революции. Во всяком случае после чаще всего бесплодных, псевдохудожественных опытов освоения традиции Достоевского в модернистской прозе начала XX века¹³⁸ советская литература, идущая непосредственно вслед за этой прозой, сумела обнаружить более глубокий подход к традиции русского классика. Тем самым она брала на себя нравственное право показать, что творчество Достоевского самой своей сокровенной сутью было обращено к революционной эпохе и ее художникам.

Так, в начале 1924 года, размышляя о задачах романа и тревожась о том, чтобы за злободневной проблематикой проза не потеряла «живой тип революции», А. Толстой прежде всего с именем Достоевского и Льва Толстого связывал представления о национальном характере, о социальном типе своего современника. Он так формулировал задачи романа о революции: «Досто-

¹³⁶ Там же, с. 77.

¹³⁷ Там же.

¹³⁸ См. об этом: Старикова Е. Реализм и символизм. — В кн.: Развитие реализма в русской литературе. В 3-х т. М., 1974, т. 3, с. 165—208.

евский написал Грушеньку. Она хотя бы одной капелькой, но жила в каждой русской женщине. Теперь Грушенька — да не та. Но какая? Пойдет эта новая Грушенька со мной на каторгу? А Раскольников — убьет сегодня старуху? А Ставрогин — повесится на чердаке?». ¹³⁹ Несколькими годами раньше в романе «Аэлита» (1922) А. Толстой предпринял особенно знаменательную в истории советской литературы попытку обратиться к наследию Достоевского. Создававшийся в эмиграции, этот роман стал своего рода паспортом писателя, который он предъявлял революции, прося у нее подданства. В этом произведении, стоящем у истоков советской научной фантастики, полеты научной, технической фантазии, догадки о жизни вселенной выглядят сегодня как веселая, смелая игра ума. Главные же вопросы «Аэлиты», как видится теперь, были обращены к земной жизни, поставлены перед революцией. Просматривая глазами своих героев историю человечества, писатель по существу воссоздал в основных очертаниях сюжет учения Достоевского о земной жизни и жизни человека в бесконечной Вселенной. Здесь оживают и картины золотого века («Силы земли, вызванные к жизни Знанием, обильно и роскошно служили людям»); ¹⁴⁰ и «движения мирового Разума»; и муки современника революции о том, чтобы преодолеть на земле смерть («Должно все перевернуться, если я умер... Ведь я себя с трех лет помню, и меня — нет... Это не понятно. Неправильно»), ¹⁴¹ — эти мысли возникали как созвучие с идеями Достоевского о «воскресении предков» в памяти потомков; и терзания героев, всколыхнувшие думы о Раскольникове: «Но мне здесь, покуда я живой, нужно знать: падаль я лошадиная или я человек?.. Не тот я — не вошь». ¹⁴² Роман строится так, что, оценив перед лицом тревожного безмолвия космоса дар земной жизни, писатель именно революции поручал ответственность за земную жизнь. Герои «Аэлиты», русские люди — красноармейцы, инженеры — в мучительных раздумьях о смысле человеческого существования пытаются как бы погасить неуверенность Достоевского относительно нравственных сил человека. С бесстрашием бойцов революции, хотя и с философической робостью, они тем не менее стараются отыскать силы жить в самих себе и потому утверждают, что «все звезды — внутри человека», а убить человека — «великое покушение». Они формулируют и свое представление о счастье: «жажда жить для того, кто дает... полноту, согласие, радость». А. Толстой дал возможность своим героям узнать, какой ценой человек расплачивается за любовь, за дарованное ему видение «берега земной реки, берез, шумящих от ветра, облаков, искр солнца на воде», ¹⁴³ — и потому «жажда

¹³⁹ Толстой А. Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1949, т. 13, с. 285.

¹⁴⁰ Толстой А. Аэлита (Закат Марса). М.; Пг., 1923, с. 164.

¹⁴¹ Там же, с. 234.

¹⁴² Там же, с. 234—235.

¹⁴³ Там же, с. 237.

жить для того, кто дает... радость», перекликается с учением о нравственности Достоевского в том плане, что здесь также провозглашается как закон человеческой жизни способность личности побороть эгоизм и жить интимным согласием с ближним. Но в отличие от Достоевского эта нравственная проповедь лишена христианской аскезы, она ищет опоры в полнокровной жизни личности.

Проза этих лет сделала смелую попытку связать ход своих раздумий о революции не с периферийными, а с узловыми моментами концепции Достоевского. Она подхватила тревогу Достоевского о судьбах гуманизма, его требование безупречной нравственной правды во всем, она стала продолжать углублять и гуманистическую концепцию этого художника с ее такими доминантами, как сострадание к человеку, критика эгоизма и каких бы то ни было деспотических побуждений личности.

В эти дни на путях литературы вновь появляется герой, находящийся в непосредственном родстве с «человеком из подполья» Достоевского — тем человеком, который, правда, в бессильном юридствующем ожесточении, но все же, встав лицом к лицу с целым миром, требовал установления правды на земле.

Одним из наиболее интересных опытов в этом плане была повесть «Голый человек» (1924) С. Семенова. Здесь обнаружилась рискованная обнаженность традиции. Обращение к Достоевскому напоминало жесткий логический эксперимент, в котором художественное решение подготавливалось не богатством психологической жизни героя, а главным образом ходом логических его рассуждений.

В центре внимания — персонаж, напоминающий «человека из подполья» Достоевского. Этой измученной самоанализом и анализом происходящего вокруг личности писатель поручил заострить внимание на сложнейших социально-нравственных вопросах. «В шеренгах проблем, что наполняют меня, — рассуждает «голый человек», — вижу все когда-либо поставленные „проклятые вопросы“ и все когда-либо данные на них ответы. Но настолько я человек и потому настолько честен перед самим собою, что не могу поверить ничьим авторитетнейшим решениям. И не то, чтобы не мог поверить, а просто я, как человек, должен дать свои собственные ответы на все вопросы, в том числе и на поставленные нашей эпохой, т. е. революцией...»¹⁴⁴

Герой ставит под сомнение «всяческие доктрины мирового счастья, всеобщих гармоний», так как боится, что за ними скроется «главное и нерешенное» — сам человек. Охваченный испепеляющим, изнурительным анализом окружающей жизни, которая видится ему всего лишь из «голового» угла его жилища, он решается все же у С. Семенова подвергнуть жесточайшей критике основной догмат Достоевского: «Утверждаю... что христианство

¹⁴⁴ Семенов С. Голый человек. Л., 1924, с. 9.

пыталось подменить человека богом, но подменило рабом»; «Боль моей мысли в том, как возвратить человеку человека», «в себе и через себя возвратить человека — человеку».¹⁴⁵ Пытаясь дойти до логических основ новой нравственности, герой с той же ожесточенностью усомнится и в справедливости приоритета гражданских устремлений в поведении личности; он отвергнет (теперь уже в согласии с Достоевским) и право на любое насилие в человеческом обществе: «Человеку убить человека — всегда мучительно, всегда трудно, всегда трагедия; убить гражданина миллионы подобных себе — всегда легко... Еще бы не легко — впереди маячат такие идеальные цели!».¹⁴⁶ И хотя по внешним очертаниям ход рассуждений героя характеризовался гуманными его побуждениями, итог этих рассуждений в конце концов сводится к «безнравственной», бесчеловечной абстрактности, к разнузданной рационалистичности, в которой погибало и гуманное, и гражданское чувство героя.

Так С. Семенов пытался исследовать от имени новой эпохи вопрос о нравственных истоках бунта «человека из подполья». Писатель предпринял попытку и вскрыть психологические истоки такого рода социального мышления, приведшего героя в состояние полного конфликта с обществом. Он проверяет идеи героя его интимными переживаниями, показывает, как и когда в его житейском мире зарождается принцип «все дозволено»; рисует картины его детства (своей психологической окраской напоминающие детство Коли Красоткина у Достоевского). Точно воссоздавая логику размышлений «голого человека», усиление в этой логике самых противоречивых побуждений, писатель отдаст своего героя во власть «внутренних абстрактных изысканий» и здесь словно утрапится вместе со своим героем, вслед за Достоевским, разнузданной рационалистичности, утрапится возникающей опасности: «Не станут ли страстями Голого человека только страсти ума».

Но С. Семенов не смог отыскать эпические пути к преодолению конфликта героя с обществом. Поэтому, по-видимому, повествование и существует в отрывках.

И все же повесть «Голый человек» свидетельствовала о сложном и вдумчивом художественном поиске, который выражал немаловажную историко-литературную закономерность. К человеку из подполья, как к одному из равноправных голосов в мощном многоголосье эпохи, обратились и другие художники первого революционного десятилетия.

Федин в своем сборнике «Пустырь» (1923) тоже предпринял попытку изучить одно из крайних, парадоксальных состояний личности. В «Рассказе об одном утре» он раскрывал психологию палача-вешателя, который с равным самозабвением умел отда-

¹⁴⁵ Там же, с. 10.

¹⁴⁶ Там же, с. 11.

ваться искусству пения птиц и мастерству производимой им казни над человеком. Художнику удалось доказать, что существование такой личности вполне «вписывается» в мир дореволюционных человеческих взаимоотношений. Тем самым, с одной стороны, подтверждалась жизненность «человека из подполья» Достоевского, обращалось внимание на его присутствие в том человеческом материале, с которым встретилась Октябрьская революция. А с другой — возникала тревожная дума о границах нравственности в поведении человека.

Связь исканий Федина с традицией Достоевского обнаруживается и в романе «Города и годы» (1924). Она сосредоточивается в самой поэтике бескомпромиссного столкновения идей, и в освещении гуманистических проблем эпохи революции. «В романе „Города и годы“ К. Федин воспринял романную структуру Достоевского. Это объясняется не просто формальным ученичеством, а мировоззренческими моментами, индивидуальными особенностями писательского мировосприятия, вобравшего в себя сложный комплекс противоречивых вопросов революционной эпохи».¹⁴⁷ Следование идеологическому роману Достоевского сочеталось в раннем творчестве Федина с настойчивым вниманием и к теме «маленького человека», которая выступала в произведениях писателя не в гоголевской главным образом интерпретации, а именно в трактовке Достоевского. Об этом говорит прежде всего повесть «Анна Тимофеевна» (1923). Недаром вплоть до наших дней это произведение сопровождается в работах некоторой части критики настойчивыми упреками в «достоевщине». Но при этом имя Достоевского произвольно, без каких-либо историко-литературных обоснований привязывается к столь антигуманным явлениям, к которым великий русский гуманист, готовый за слезинку ребенка отдать все блага цивилизации, не имел никакого отношения: «Орнаментальная, стилизованная проза „Анны Тимофеевны“, тяга к уродливо-больному, безнадежному, пессимизм были наследием декадентов. Философия жертвенности, культ рабства и мученичества — наследие Достоевского, который звал не к борьбе против эксплуататоров, а к робкому и бесплодному великодушию высших классов к низшим. Достоевский призывал „милость к падшим“, а этих „падших“ — к полной покорности тем, кто их грабил, унижал, втапывал в грязь».¹⁴⁸

На самом деле художественный мир не только творчества Достоевского, но и этой повести далек от подобных идей.

В повести действительно многое осуществлялось как традиционное развитие темы. Способность героини вынести невыносимые тягости, безграничная преданность близкому человеку, не-

¹⁴⁷ Андреева С. И. Федин и Достоевский. (Наследие Достоевского и ранняя советская проза). — В кн.: Русская революция и вопросы развития литературы. Л., 1968, с. 112.

¹⁴⁸ Брайнина Б. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. Изд. 5-е, испр. и доп. М., 1962, с. 39—40.

угасимое желание не только жить, но и верить в счастье, идти навстречу радости — в этом многое шло от образа той русской женщины, которая была воспета русской классической литературой. Национальная традиция раскрывалась также и в том, что Фединым был по-кустодиевски ярко выписан социально-бытовой фон провинциальной жизни («Когда сойдут снега и жарким ножом вспорот солнце ледяной живот реки, окунется город в бездонь радостей, распояшутся говельщики, запляшут люди под перезвоны и песни»), а судьбу героини сопровождали символические для русской литературы образы: в кровавой натуре доверчиво, боязливо слезящиеся глаза лошади, загнанной непосильным грузом и кнутом хозяина, а также образ избитой, смертельно запуганной арканом собачонки. И в том, что выпавшие на долю героини страдания если не обогащали, то во всяком случае раскрывали богатство ее натуры, — во всем этом жила идея преемственности с традицией Достоевского прежде всего. Не вопреки, но именно благодаря этому на страницах фединской повести и раскрывалась сложная в своей противоречивости историческая жизнь.¹⁴⁹ Оберегая свою привязанность к русской классике, Федин в то же время ропсал и на спор с Достоевским.

В сборнике «Пустырь» вызревало принципиально важное историко-литературное решение: оно было связано с новым осмыслением художником темы «маленького человека». Если в русской классической литературе вся мера ответственности за нелегкую судьбу такого человека возлагалась на общество, которое губило жизненные силы «маленького человека», то свершившаяся революция, освободив человека от классово враждебной среды, всю бескомпромиссность своих социально-нравственных требований обратила к личности и впервые в истории вручила ей права власти над обществом, над окружающим миром.

Особенность фединского осмысления темы «маленького человека» состояла в том, что, предъявляя — в полемике с Достоевским — к герою высокие моральные требования, писатель тем самым менял представления о нравственном потенциале этой личности и поэтому он не мог принять компромиссов, не допускал мысли о каком бы то ни было снисхождении к герою в тот момент, когда тот не способен был уберечь нравственную чистоту и благородство своих поступков. Так произошло и с Анной Тимофеевной, не сумевшей сохранить в борьбе за жизнь свое человеческое достоинство.

Здесь не было снисхождения для «маленького человека». Так возникал образ «мелкой» личности; ей литература 20-х годов предсказала судьбу символическим названием (создававшейся одновременно с фединским «Пустырем») повести Л. Леонова — «Конец мелкого человека».

¹⁴⁹ См. об этом: Русская советская повесть 20—30-х годов. Л., 1976, с. 129—132.

В полной преданности национальной традиции, в момент непосредственного следования этой традиции в прозе 20-х годов осуществлялось дальнейшее углубление и вызревало вызванное эпохой революции переосмысление социально-нравственных, эстетических решений русского реализма XIX века. В этом был «высший эффект преемственного развития литературы», который «проявляется не в полноте и частоте сходства последующего с предыдущим, а в их различии».¹⁵⁰ Так заявляла о себе полнокровность национального историко-литературного процесса уже в самом начале 20-х годов; она и привела советскую литературу к новаторским открытиям.

Позиция автора «Пустыря» не была академически равнодушной к современности, к судьбам русской национальной традиции. Существование у Федина-художника уже в самые первые годы творческого пути вполне продуманных воззрений подтверждает и память его современников: «Со всей страстью, с 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 нападал на Федина, слушавшего его терпеливо, не перебивая. Знаменитый тезис, над которым в то время подсмеивались формалисты, — сначала *что*, то есть 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».¹⁵¹

Ориентация на традицию Достоевского возродила в советской прозе поэтику полифонического повествования, идею «множественности сознаний», систему двойников в образной структуре жанра романа.

Почти рядом, почти одновременно с А. Толстым, К. Фединым, С. Семеновым, к традиции Достоевского обратились М. Пришвин, М. Булгаков, а также А. Платонов, А. Малышкин, А. Афиногенов¹⁵² и ряд других художников.

И, по-видимому, только неизученностью вопроса можно объяснить выдвинутый в наши дни тезис о том, что традиция Достоевского в начале 20-х годов была главным образом «подпоркой», выходом из трудного положения, в котором оказалась рус-

¹⁵⁰ Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований. Л., 1969, с. 152—153.

¹⁵¹ Каверин В. «Здравствуй, брат. Писать очень трудно...» Портреты, письма о литературе, воспоминания. М., 1965, с. 192—193.

¹⁵² См.: Старикова Е. В. Достоевский и советская литература. (К постановке вопроса). — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 603—677.

ская литература, будто заплутавшись в противоречиях НЭПа. «В обстановке НЭПа, — пишет Е. В. Старикова, — явственнее и нагляднее виделось, как отказ от идеи высокой героики, от революционного подвига во имя торжества всеобщего счастья легко и быстро оборачивается торжеством мещанской бездуховности, „болотом“, вселенским эгоизмом проклятого и отброшенного революцией буржуазного общества. Эта перспектива открывалась с наглядной и пугающей очевидностью, диктуя художнику необходимость точного и быстрого выбора позиции. Высота наследственных нравственных идеалов, переданных советским писателям старой русской литературой, часто определяла здесь степень разочарований и горечь оскорбленного чувства прекрасного, а это, в свою очередь, влекло за собой поиски опоры в философии и поэтике Достоевского».¹⁵³

Вряд ли справедливо представлять встречу советской литературы 20-х годов с традицией Достоевского столь неуверенной, не защищенной от случайностей и, главное, вынужденной, а не сознательно организованной революционным искусством. Столь жалкая роль служения новому времени со стороны традиции может, конечно, наблюдаться в литературном процессе; но она не была таковой в советской прозе 20-х годов.

Об этом неопровержимо свидетельствует одно только творчество Леонова, открыто заявившего о приятии наследия Достоевского уже в самых первых своих произведениях.

Леоноведами с возможной полнотой обследованы особенности восприятия традиции Достоевского в раннем творчестве писателя. Охарактеризованы как сугубо поэтические, так и идеологические результаты этого освоения. Проведены наблюдения над стилем, композиционными особенностями повести «Конец мелкого человека», где влияние традиции Достоевского особенно очевидно. От нее входят в произведение «не только детали, отдельные приемы; творчески воспроизводится общий строй, ритм памфлетно-сатирической прозы писателя».¹⁵⁴ Изучение функции двойника, особенностей психологического анализа¹⁵⁵ в «Конце мелкого человека» также позволило доказать, что, следуя поэтике Достоевского, Леонов углублял именно социально-философское содержание повести. «В ней возникает спор о философско-этических

¹⁵³ Там же, с. 629.

¹⁵⁴ Исаев Г. Г. К вопросу о традиции Достоевского в «Конце мелкого человека» Л. Леонова. (Стилизация пародии). — В кн.: Писатель и литературный процесс. Душанбе, 1975, вып. 3, с. 45.

¹⁵⁵ См.: Филиппов П. П. Мастерство Леонида Леонова. (Искусство психологического анализа в ранней прозе). Автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук. Ташкент, 1971. 27 с.; Исаев Г. Г. Функции двойника в «Конце мелкого человека» Леонова и «Братьях Карамазовых» Достоевского. — В кн.: Советская литература. Традиции и новаторство. Вып. 1. Малоизученные вопросы советской литературы 20—30-х годов. Л., 1976, с. 85—98 и др.

проблемах ценности маленького и „мелкого“ человека, смирения и бунта, „правды и крови“, свободы и обреченности». ¹⁵⁶ Историком литературы удалось выявить, что сближение с Достоевским не только не помешало, но, наоборот, помогло начинающему писателю прикоснуться к столь существенным проблемам эпохи, что его повесть стала во многом ключевым произведением в творчестве Леонова: «...в ней — начало многих проблем, многих сквозных линий, которые потом были раскрыты и развиты в произведениях последующих лет». ¹⁵⁷

Позиция ряда современных исследователей в отношении повестей «Конец мелкого человека» и «Записи Ковякина» отличается важной историко-литературной новизной. Традиционное мнение, сложившееся еще в 20-е годы, сводится к тому, что открытая связь с Достоевским будто бы делала эти произведения несамостоятельными, и последующее творчество, где эта связь отходила по внешним признакам на задний план, по существу преодолевало, «отменяло» их как отработанный материал. Они оставались в биографии художника как свидетельства неуверенной ученической зависимости от предшественников, которая грозила будто бы творческой самостоятельности художника. Работы последних двух десятилетий с особо пристальной последовательностью раскрывают глубину и многогранность социально-нравственного содержания этих повестей, что и позволяет рассматривать их самостоятельное значение в творческом развитии художника. Вместе с этим появилась большая историко-литературная уверенность и в том, что имеется возможность оценивать как событие первостепенной важности контакты этих произведений с традицией Достоевского.

В отличие, например, от Федина, Леонов в «Конце мелкого человека» сосредоточивался не на психологически-бытовой, а на идеологической характеристике «маленького человека»; именно в этом ракурсе он изучал гуманистические искания эпохи, проверяя идеалами революции духовные возможности личности. Продолжая традицию Достоевского, Леонов развернул открытый идеологический спор между сторонниками, защитниками революции и ее оппонентами — о судьбах России, о роли и месте «маленького человека» в этих судьбах, о тех ценностях, которые откроет миру «честнейший социалистический гуманизм». При этом писатель изменял традиционные параметры литературного героя: «маленьким человеком» становится у Леонова профессор Лихарев, т. е. потенциально личность незаурядная, перед которой были открыты и

¹⁵⁶ Святогорова Г. Б. Раннее творчество Л. М. Леонова. (Проблемы метода). Автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. филолог. наук. Саратов, 1972, с. 10.

¹⁵⁷ Платошкина Г. О двух редакциях повести «Конец мелкого человека». — В кн.: Большой мир. Статьи о творчестве Леонида Леонова. М., 1972, с. 342.

горизонты, и опыт истории. Но, обладая во многом верным знанием истории, профессор Лихарев приходит в повести все же к моральному краху, так как он оказался не в состоянии справиться с одним из главных требований, предъявленных революцией к личности, — быть, как скажет позднее Леонов в «Воре», человеком просто «великого сердца».

Историко-литературное значение повести «Конец мелкого человека» раскрывается в совокупности двух ее редакций — 1922 и 1960 годов. Вторая редакция повести не отменяла содержания, заложенного в редакции 1922 года, а углубляла его, вновь доказывая, насколько объемны и многозначны были художественные идеи уже первых леоновских повестей.

Важнейшим показателем углубления леоновской идейно-художественной концепции «Конца мелкого человека» стала, в частности, эволюция — от первой ко второй редакции — поэтической формулы революционной России.

В первой редакции эта формула звучала как «Миллион Голгоф» — такое название предполагал дать доктор Елков своей книге о современной ему России. Она отражала только эмоциональное («болевое» и сострадательное) переживание эпохи, тем более в устах такого героя, как Елков, с его истерическим желанием собрать все «фактики» о муках рождения новой России. Во второй редакции (к этому времени Леонов уже был автором «Речи о Чехове», статей «Рассуждение о великанах» и «Живая связь поколений», автором романа «Русский лес», второй редакции «Вора») появляется формула отчетливого социально-исторического содержания — «Преображение России». Наряду с ней обостряется в повести и размышление писателя об исторической ответственности личности за совершающиеся в стране события. Они теперь не только касаются национальной судьбы, но и становятся актом всемирного значения: «... мы просияли в муках наших... быть может, даже из-за вас...» (1, 233). Так звучит теперь елковское обращение к европейской истории. Одновременно с этим в повести многограннее осмысливается социальное, психологическое содержание судьбы главного героя. С одной стороны, писатель выносил более беспощадную нравственную оценку эгоистическому поведению Лихарева. С другой, открывая горизонты преобразования России, художник вместе с тем очерчивал и впервые ставшие реальностью в истории огромные возможности приобщения личности к социальному переустройству общества. Любая неиспользованная возможность отзывалась трагической нотой. Такой нотой неотступнее, чем в первой редакции, сопровождалась драматическая судьба Лихарева во второй редакции «Конца мелкого человека». Вполне справедливым выглядит поэтому вывод Г. М. Платошкиной: «Неверно оценивать „мелкость“ Лихарева только как „душевную черствость, неспособность на самые маленькие жертвы, эгоистическую глухоту ко всему, что требует отказа от покоя“... „Мелкость“ Лихарева — это еще и непо-

Внимание происходящего, неумение понять его. И в этом — трагизм положения подобного человека». ¹⁵⁸

Не менее идеологически, художественно сложным было и повествование в «Записях Ковякина» («Записи некоторых эпизодов, сделанные в городе Гоголеве Андреем Петровичем Ковякиным»). Леонов-художник заведомо, казалось, компрометировал устами нелепого провинциала любые сколько-нибудь значащие размышления об историческом смысле событий, причем рискованно приближая ковякинское произнесение этих вопросов именно к интонации Достоевского. Это обстоятельство лишь подчеркивало, насколько бесстрашно выдвигал Леонов перед современностью, пережившей всего лишь первое пятилетие победы революции, «вечные» вопросы о смысле человеческого бытия, о цене человеческой крови, о далях исторического прогресса.

Так, с появлением уже самых первых значительных произведений обнаружилась готовность советской литературы начать диалог с наследием того Достоевского, который, как никто другой, лелеял мечту о золотом веке человечества и в то же время не верил в созидательные силы грядущей революции.

Сложность задачи не оказалась препятствием для самых разных литературных жанров. Особую роль сыграл здесь жанр повести, который раскрыл уже на первом этапе советской литературы свои, словно не разгадываемые раньше, исследовательские возможности — возможности поэтического овладения, идеологического осмысления явлений действительности.

Жанр повести не только явился разведчиком в освоении материала. Он намечал пути художественных решений, которые бы вслед за Достоевским были неистово подчинены поиску социальной справедливости, бескомпромиссной нравственной правды и в то же время отстаивали такие доминанты гуманистических воззрений, как сострадание к человеку, критика эгоизма и каких бы то ни было деспотических побуждений личности.

Этой чертой были отмечены уже буквально все леоновские произведения 20-х годов. В связи с этим особое значение приобретают сегодня не только те исследования, в которых изучается зримое сближение Леонова с традицией Достоевского («Провинциальная история», «Унтиловск»), ¹⁵⁹ но и те, которые обнаруживают контакты с этой традицией в произведениях, на первый взгляд не связанных с именем автора «Бесов».

Так, например, в повести «Петушихинский пролом» (1922) воздействие наследия Достоевского, по наблюдениям Е. В. Туховой, обнаруживается и в освещении начинающим Леоновым темы сострадания («Сцена избения Талагана напоминает сон Расколь-

¹⁵⁸ Там же, с. 335.

¹⁵⁹ См.: Исаев Г. Г. О традиции Достоевского в повести Леонова «Провинциальная история». — В кн.: Вопросы русской и зарубежной литературы. Душанбе, 1976, с. 47—60.

никова о засеченной из озорства кляче»¹⁶⁰ а также в трактовке писателем проблемы веры и безверия (образ Мельхиседека).

Не только важное историко-литературное содержание, но и принципиальный методологический смысл для понимания явлений преемственности заключен в работе В. Г. Чеботаревой «Народно-поэтическое начало в рассказах Леонида Леонова (1920-е годы)» (1978). Проведенный здесь ценнейший анализ фольклорных мотивов в ранних произведениях писателя позволил показать, что стихия народно-поэтического творчества входила в художественный мир Леонова не в качестве декоративного или сколько-нибудь вспомогательного элемента, не как естественное свидетельство профессионального умения начинающего писателя обращаться с различными литературными источниками.

Устно-поэтический колорит предстал той чертой мышления художника, которая оказывала прямое воздействие не только на поэтический стиль, но на характер его мировоззрения, на его способ осмысления действительности — и потому раскрывалась как важнейшая грань складывающихся его философских воззрений. Так, именно через народно-поэтические источники входили в мир художника идеи богоборчества. Воссоздавая в рассказах «Гибель Егорушки», «Бурыга» мир исконно народных чувствований и представлений, писатель не просто подхватывал полемику фольклора с христианской моралью, но черпал творческие и мировоззренческие силы в этой полемике. «В повести „Гибель Егорушки“... — пишет В. Г. Чеботарева, — отчетливо прослеживается безграничная вера писателя в неистребимость народного духа. Рассказ о печальной истории крестьянина-рыбара направлен против идей христианского антигуманизма, утверждающего смерть и тлен, проповедующего неприятие дыхания моря, звонко несущегося смеха и песни, в конечном итоге — всей земной жизни».¹⁶¹ Не оценимо приведенное здесь суждение писателя: «Фольклор конкретный я никогда не использовал, я его сам создавал. Я никогда не пользовался готовыми пословицами, не вставлял отдельные куски из фольклора и т. п. Все это вошло в мое сознание давно с мыслями, философией народа...».¹⁶²

Развернутые в этой статье материалы и наблюдения помогают понять многие стороны в творческом методе Леонова. Важнейшее значение они имеют и для осмысления того, как совершалась встреча Леонова с традицией Достоевского.

Характер богоборческих и антихристианских мотивов в ранних леоновских произведениях позволяет увидеть, что уже здесь, на

¹⁶⁰ Тюхова Е. В. Освоение традиций Достоевского в раннем творчестве Л. Леонова. — В кн.: Тезисы докладов на межвузовской научной конференции, посвященной 70-летию Л. М. Леонова. М., 1969, с. 61.

¹⁶¹ Чеботарева В. Г. Народно-поэтическое начало в рассказах Леонида Леонова (1920-е годы). — В кн.: Славянские литературы и фольклор. (Русский фольклор, т. 18). Л., 1978, с. 163.

¹⁶² Там же, с. 148.

самых первых шагах творческой работы, подготавливалась почва той полемики, которая будет обращена Леоновым к главному звену в учении Достоевского. В отличие от автора «Братьев Карамазовых» он не примет христианского учения в качестве лекарства от бед человеческих на земле. Но нельзя сегодня и упрощать содержание этой полемики. Недопустимо сводить ее историко-литературный смысл просто к атеистическим настроениям советского писателя. Шел спор о христианстве не в его клерикальной функции, а о христианстве как определенном учении о нравственности, о нравственных принципах человеческого жизнеустройства. При этом нельзя недооценивать, что Леонов вступал в полемику с таким учением о христианстве, которое было освещено именем Достоевского, было буквально выпестовано его гением.

Литературоведение последних лет выпустило из виду ценнейшие на этот счет замечания А. В. Луначарского, которые обязывают не забывать, что под христианскими верованиями Достоевского находились глубины его философских исканий.

Писатель верил, «что церковь когда-то построит какой-то особенный, почти неземной социализм, в основе которого будет находиться та соборность душ, которой Достоевский старается подменить когда-то сиявший ему, а потом отвергнутый им идеал социализма... Бог, православие, Христос, как демократическое, индивидуалистическое, чисто этическое начало в церкви, — все это было крайне необходимо Достоевскому, ибо все это давало ему возможность не рвать окончательно своей внутренней связи с социалистической правдой, в то же время предавая всяческому проклятию материалистический социализм... У него православие есть глубоко консервативное начало и вместе с тем какой-то максимализм».¹⁶³

За этими проблемами стояло многое. Poleмика Леонова была одним из фактов того, как XX век, ознаменованный свершением пролетарских революций, завоевывал свои права у тысячелетней истории.

В этой нелегкой борьбе Леонов выбирал одну из наиболее сложных позиций.

В течение всего века, даже когда социализм уже показал свою неопровержимую жизненность, христианская религия не прекращала доказывать свой приоритет в умах масс. Так, например, в середине 50-х годов в книге Х. Джонсона «Христиане и коммунизм» (1956) она предприняла попытку связать даже родством коммунистические принципы и христианство. И Достоевский был здесь непосредственным предтечей. Он не раз бросал мысль о том, что «социализм это то же христианство, но оно полагает, что может достигнуть разумом» (Д, 21, 254).

¹⁶³ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т.: М., 1963, т. 1, с. 176.

Вполне согласуясь с первой частью этого суждения, работа Х. Джонсона не отличалась в то же время столь острой, как у Достоевского, концепционностью, не достигала она и открытой философской постановки вопроса.

Как бы ни была сильна общегуманистическая тенденция выступления Х. Джонсона, одного из крупнейших деятелей христианства XX века и видного общественного деятеля послевоенного времени, а также его доброжелательная поддержка социальных взаимоотношений в советском обществе, как бы ни был значителен сам этот шаг рекомендовать религиозным массам коммунизм как реализованное древнее учение о земных благах, эта книга свидетельствует о жесточайшей борьбе христианства с учением о социализме.

В ней не было ни ссылок, ни напоминаний о Достоевском. Но аргументация и система посылок выглядят сегодня продолжением размышлений именно Достоевского. То же обращение к Библии в осмыслении судеб нравственности: «Библия принадлежит всем, атеистам и верующим равно. *Это книга человечества*»¹⁶⁴ (Достоевский) — «Библия иллюстрирует истинность положения о диалектической борьбе и единстве, синтезе своей летописью тысячелетней истории жизни и опыта человечества»¹⁶⁵ (Х. Джонсон).

И главное — та же попытка увидеть в этой «книге человечества», приравненной к учению о христианстве, «то же социализм». Нельзя судить, в каком виде предстала бы аргументация Достоевского, если бы она была им последовательно развернута, и оказалась ли бы она похожей на ту, которая присутствует в книге «Христиане и коммунизм». Наверное, попытка доказать любую равнозначность тезисов христианского учения и социализма обернулась бы у Достоевского мучительным поиском общечеловеческих истин и вряд ли бы привела к сколько-нибудь удовлетворяющим писателя умиротворенным ответам. Ведь даже при всей видимости благополучной логики доказательств и Х. Джонсон из интересов тактики выделил в своей книге преимущественно этический аспект. Он ставил своей задачей преопределить поведенческое отношение, житейское расположение религиозных масс к социализму, победное шествие которого не позволяло больше перкви сохранять безбоязненно оппозиционное отношение к нему. Потому-то в название книги и был вынесен этот этический аспект: «христиане» — и «коммунизм». Он позволял сосредоточиться на общечеловеческом содержании нравственных исканий прежде всего. «Коммунистическая вера завладела миром с такой силой, — писал Х. Джонсон, — как ни одно другое движение со времен появления христианства. Коммунизм выступает как соперник христианства. Хотя на первый взгляд коммунистическое уче-

¹⁶⁴ Неизданный Достоевский, с. 412.

¹⁶⁵ Джонсон Х. Христиане и коммунизм. М., 1957, с. 36.

ние в том виде, как его излагают, или, вернее, искажают, как будто противоречит идеям христианства и требует, чтобы ему было оказано сопротивление, при более глубоком понимании обоих вероучений, коммунизма и христианства, можно обнаружить — и я уверен, что это будет сделано, — множество точек соприкосновения между ними и тем самым подготовить почву для их объединения». ¹⁶⁶

Как будто вопросы философской направленности и не ставились во главу угла. Но стремление примирить, а по существу подменить основы коммунизма христианством («подготовить почву для их объединения») оказывалось здесь все же самой притягательной задачей для автора: «Коммунизм бросает вызов христианам. Этот вызов необходимо принять. Я лично убежден, что синтез этих двух антагонистических лишь по видимости, а не по существу образов мышления и укладов жизни возможен и что в конечном итоге он принесет счастье человечеству». ¹⁶⁷

С обезоруживающей, на первый взгляд, доверительностью религиозный деятель находит прямые соответствия, логические, нравственные тождества между основными социально-нравственными принципами, положенными классиками марксизма в основание коммунистического общества, и христианскими заповедями. Так, определение «от каждого по способностям, каждому по потребностям» оказалось в его толковании равносильно библейской «притче о талантах» и «евангельской притче о работниках на винограднике», ¹⁶⁸ «материализм в том смысле слова, как его понимают марксистские мыслители» ¹⁶⁹ — притчам о Сеятеле и зерне, а также тем реалиям, которые выражали «материалистическое отношение к миру» апостолов христианства. Особое внимание уделялось библейской «диалектике». По характеристике автора, она «была настолько всеобъемлющей по размаху и настолько диалектичной по своему методу, она охватывает настолько широкий круг проблем и нашла отражение в таком множестве преданий, деяний и изречений», ¹⁷⁰ что Х. Джонсон различал не только «диалектическую интуицию» в библейском учении, но и такие запечатленные в этом писании факты, которые будто бы означали «вызов классу как классу» или даже способность деятелей христианства «увидеть внутреннюю природу революционного изменения». ¹⁷¹ В тексте библейской летописи были найдены прямые соответствия таким важнейшим принципам социалистического жизнеустройства, как бесклассовое общество, равноправие женщин, признание «безграничных возможностей каждой личности», ¹⁷²

¹⁶⁶ Там же, с. 13—14.

¹⁶⁷ Там же, с. 15.

¹⁶⁸ Там же, с. 17—21.

¹⁶⁹ Там же, с. 26.

¹⁷⁰ Там же, с. 38.

¹⁷¹ Там же, с. 44.

¹⁷² Там же, с. 49.

равноправие наций и многое другое. Но при всей своей безоглядной, казалось бы, расположенности к советскому строю как воплощению христианских заповедей, книга Х. Джонсона тем не менее зорко следила за тем, чтобы не выпустить из рук религии власть над людскими умами. В ней действительно провозглашалось право на безграничное развитие каждой личности: так, об одном из персонажей библейской летописи — о Марии из Вифании говорится, что она была признана «полноценной личностью, способной рассуждать о самых высоких материях», что ею владел «революционный дух»¹⁷³ и т. п. Но это было все же развитие только до известных пределов, устанавливаемых не кем иным, а религией. «Должен существовать, — писал Х. Джонсон, острожно ведя читателя и слушателя (в основу книги легли его проповеди как настоятеля Кентерберийского собора) к подчинению религии, — какой-то великий резервуар... личных качеств, какой-то неисчерпаемый и вечный источник отдельных человеческих личностей, из которых каждая есть явление ограниченного характера. Вода никогда не поднимается выше своего истока. Широкое разнообразие человеческих личностей должно иметь какой-то исток. И он существует».¹⁷⁴ Так проповедуется власть бога как самой высокой личности, как «резервуара» всех моральных качеств людей. Да собственно и сама область общественных взаимосвязей квалифицируется Х. Джонсоном в строгом соответствии с богословскими трактатами как принадлежность религии: «Мы все (и христиане и коммунисты) действуем в одной сфере — сфере религии. Ибо сфера отношений есть сфера религии, сфера человеческих взаимоотношений».¹⁷⁵ «Универсализация этических норм»,¹⁷⁶ запечатленная, по мнению автора, в библейском писании, оборачивалась, таким образом, той же предосланной свыше ограниченностью и оставалась целиком не иначе как во власти религии, но не человека, не общества.

Даже один этот вариант осуществления тезиса Достоевского о том, что «социализм — то же христианство», показывает, сколь коварен и идеологически опасен путь установления такого тождества. Религия пытается продлить свою жизнеспособность за счет истин, добытых марксизмом.

Трудно говорить о том, предвидел ли начинающий Леонов эти будущие продолжения, возможные варианты во вновь пришедших временах идей Достоевского о сближении христианства с социализмом. Но важно понимать, что уже в самом начале своей творческой работы писатель начал «распатывать» формулу Достоевского изнутри. Первые произведения писателя начали бунт против христианского жизнеотношения, доказывая, что христиан-

¹⁷³ Там же, с. 49.

¹⁷⁴ Там же, с. 134.

¹⁷⁵ Там же, с. 133.

¹⁷⁶ Там же, с. 71.

ством невозможно ни объять, ни искупить дар земной жизни. Об этом говорила прежде всего полемическая по отношению к библейской концепции леоновская трактовка образа Земли.¹⁷⁷ Видимо, здесь и лежали истоки тех публицистических особенностей в трактовке этой темы, которые мы находим в статьях писателя 40—70-х годов. Как уже отмечалось, Достоевский в «Записных тетрадах» и в «Дневнике писателя», со всей своей страстью отстаивая животворность связей человека с землей, все же на последнем этапе философского осмысления этих связей ставил их в зависимость от христианских идей («Отрицание земли нужно, чтобы быть бесконечным. Христос, высочайший положительный идеал человека, нес в себе отрицание земли, ибо повторение его оказалось невозможным»).¹⁷⁸ И потому как мыслитель и художник он вместе с этим своим признанием и терял власть над вопросом о привязанности человека к земле. Все становилось непредсказуемым.

При всем том, что Леонов также сумел увидеть жизнь человечества в Большой Вселенной, он все же не допустил средостения между человеком и землей ни на одном из этапов осмысления этой проблемы. По-видимому, истоки такого философского решения и были заложены уже в ранней прозе, где особенно ярко заявила о себе устно-поэтическая традиция в произведениях писателя, оспаривавшая христианские догмы. Именно тогда стал складываться такой поэтический образ Земли, который отличался не только и, может быть, даже не столько щедростью красок, сколько особым нравственным акцентом. Он был созвучен тому строю поэтизации земли, который запечатлела устно-поэтическая традиция: «Тот, кто посмеет осквернить Землю, оскорбить словом или действием, не найдет прощения среди людей. Таков неписанный древнейший закон славян».¹⁷⁹ Отсюда тянутся нити и к роману «Русский лес», и к публицистическим статьям «В защиту друга», «О большой щене» и др.

Возник поэтический образ Земли, русской земли, которая своей неизбежной жизнью, своим таинством жизни не только не мирилась у Леонова с догматами христианского толка, но всем своим поэтическим строем протестовала против установлений христианства, насильственно обескровливающих любой дар земной жизни.

Обстоятельно обследованы леоноведами художественные особенности этого образа в таких рассказах, как «Бурыга», «Гибель Егорушки», «Случай с Яковом Пигунком». Но обращает на себя внимание и тот факт, что основные черты поэтики образа Земли как богоборческой силы складывались даже в самых первых ху-

¹⁷⁷ См.: Чеботарева В. Г. Народно-поэтическое начало в рассказах Леонида Леонова (1920-е годы), с. 164—166.

¹⁷⁸ Неизданный Достоевский, с. 404.

¹⁷⁹ Гальковский Н. Борьба христианства с остатками язычества в древней Руси. Харьков, 1916, т. 1, с. 57.

дожественных опытах, которые Леонов не включает в канонические рамки своего творчества.¹⁸⁰

Так, например, в рассказе «Епиха» (1919) уже был нарисован весенний «бал» земли буквально в безмерной благоуханности красок: «Весной наша деревня — раздолье! Едва побежали с пригорков ручьи, первые ручьи, еще мутные от дымной копоти длинных зимних вечеров, как уже зачирикала какая-то птица в лесном овраге. . . И начинается деревенский земляной праздник, бал не бал, маскарад не маскарад, а только весело и раздольно. И начинается великое переодевание: лес надевает на себя зеленый кафтан, еще худой на локтях да куцый; зеленым платочком прикроется земля. . .».¹⁸¹ Не раз возникающее здесь в устах деревенского персонажа имя бога как творца этой благоуханности уже одной своей нарочитостью упоминаний оказывается тонко вплетено писателем в интонацию прозорливого, хотя как будто и беззаботного, недоверия к силе религии. Еще больше подкрепляет это недоверие приютившийся в природе Леонова неподвластный божественной силе мир «всякой нечисти». Она «шатается, кривляется под деревенскими окнами: рада кусочек чего-нибудь крещеного оттянуть. . . И нечисть весне рада, рада кусочек солнца украсть и затащить куда-нибудь далеко под землю, чтоб осветить свою жизнь неприглядную и невеселую всегда».¹⁸²

Так Леонов — при всей своей преданности Достоевскому как «брату рабочего люда» — начинал в то же время и накапливать силы для спора с Достоевским; он вылился в конце концов в неприятие «христианствующей России» Достоевского.

В этих первых публикациях, которые стали первыми шагами на пути Леонова к традиции автора «Братьев Карамазовых», были заронены зерна таких будущих шедевров леоновской прозы, как рассказы «Бурьга», «Случай с Яковом Пигунком». Нельзя не видеть, в частности, что в одной из «сказочек-небывалочек» той поры — «Бор» (1919) — были словно запрограммированы статьи писателя в защиту природы, его роман «Русский лес», а главное — была безошибочно выверена гуманистическая концепция этих произведений, которая будет набирать свою силу, как показывает публицистика писателя, именно в контакте с традицией Достоевского. Отличительные черты этой концепции отразились в первых мотивах страдания, которое исходило от трагедии гибнущей по воле топора природы, и мотивов сострадания к пораненной живой жизни. Описание рубки леса из рассказа «Бор» превратится впоследствии в своего рода кодовый знак, в поэтический иероглиф, который будет способен не только вызвать

¹⁸⁰ 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 года. Л., 1967, с. 70—71.

¹⁸¹ Северное утро, «Архангельск», 1919, 27 января, с. 1.

¹⁸² Там же.

у читателя сложную гамму эмоциональных переживаний, но и сыграть роль одной из ключевых позиций в оформлении социально-нравственных воззрений художника. И когда, например, в статье «О большой щепе» (1965) возникнет драматическая картина «бескровной бойни» как важнейшее звено в системе леоновских доказательств, направленных против не продуманного людьми истребления лесов («При содействии равнодушных закопченных людей с сигарками в зубах»... «в костер... пойдет и вся божественная лиственница»... — 10, 337), то первоначальные и безошибочные истоки этого поэтического, психологического аргумента несомненно поведут к рассказу «Бор». Сегодня он предстает всего лишь как этюдная зарисовка, нечто вроде некрасовской «Несжатой полосы». Но, как видно, это был уже первый набросок, первый поиск тех свидетельств, которые обратит писатель в защиту русского леса. Та же, что и в статье «О большой щепе», картина «бескровной бойни»: «Стоит на бору железный стон... Неумолимо звенели топоры... Бор вымирал... Полыхали на просеках костры лесорубов... Ночь была непогожая... Уцелевшая береза молча глядела на оскальпированные трупы подруг и в негодовании, шелестя верхушкой, рассказывала соседке о смерти своей подруги. А соседка молчала, может быть боясь за себя, может быть презирая кучку с топорами, ворвавшуюся в бор. А может быть, она умирала...»¹⁸³

Запечатленный здесь гуманистический настрой по закону камертона (вспомним леоновское понимание преемственности) встречался с тревожным звучанием дум Достоевского о судьбах лесов России. Но и здесь, находясь рядом с Достоевским, писатель пытался противостоять все же христианскому всевластию.

В рассказе «Бор», так же как и в «Епихе», писатель населял природу разного рода лесной нечистью, которая по самому своему происхождению была уже «оппонентом» всевышним властям. Но зрело здесь и иное решение. Леоновские чудища были способны на общие с человеком переживания: «Леший закрыл лицо руками и заревел, как плачут глубоко обиженные ребята»; «плакала русалка», оттого что «вернуться домой никак нельзя — лес у пруда повyrублен...», — и потому даже они обретали вопреки христианским установлениям способность протестовать против несправедливостей судьбы.

И все же подобные коллизии не исчерпывали богоборческих мотивов в ранних произведениях Леонова. Писатель решался отыскать проблемы протеста против христианства главным образом в думах простого люда. Так, в рассказе «Сонная явь» (1918) была предпринята наиболее рискованная попытка: проследить зарождение такой думы в сознании человека, который был подмастерьем-изографом, иконописцем. Герой отдавал себя во власть религии

¹⁸³ Северное утро, 1919, 30 ноября, с. 1.

в тех непосредственных контактах с ней, которые рождались в результате самого его ремесла. Создаваемые на его глазах мастерами и его собственной рукой лики святых на иконах представляли перед Григорием, как прямые посланники «страшного суда». Лики святых выходили из-под кисти по законам накладываемых христианством на личность моральных вериг — «чинные», «аккуратные», «суровые». В самую душу глядят, всю тайну про тебя знают, ничего не скроешь. Так воспринимал герой неотступный контроль над собой со стороны религии, — потому «еще с большим усердием рисует Григорий красное пламя, киноварное на страшном суде и выдумывает муки пострашнее своим умом нехитрым, полудетским».¹⁸⁴

Но это добровольное, зачарованное подчинение дает психологическую трещину по мере того, как от полудетского восприятия мира герой начинает переходить к осознанию себя личностью в этом мире. Помогает ему обрести это радостное и одновременно нелегкое духовное возмужание прежде всего леоновская природа: «Москва-река на солнце блестками серебряными горит, словно в день такой для праздника в парчу серебряную принарядилась. Весело на душе и радостно... Рядом травы, цветы, былинки да кустарники придорожные колышатся. Не от ветра, а от радости, да от тяги земной колышатся... От восторга сердечного землю сырую целовать хочется».¹⁸⁵

Именно в этот момент и возникает у героя полный недоумения вопрос, который выливается хотя и в робкое, но неотступное желание не согласиться безропотно носить вериги христианского нравственного плена: «Ведь весна только, все сурово кругом? А почему у Бога Саваофа глаза гневные, а почему святители на иконах душе твоей не верят и глядят так сурово...».¹⁸⁶

В этом рассказе была всего лишь намечена духовная драма героя. Здесь не было еще развернутых психологических борений, какие представит вскоре писатель, например, в «Гибели Егорушки». Но в «Сонной яви» было показано, что герой пережил драму. Под взором «Страшного суда» он, крестьянин традиционных христианских верований, не мог не устыдиться перед иконой своей молодости, дарованной ему природой, не устыдиться радости бытия. И потому, следуя христианским повелениям, он сам произнес себе от имени апостолов христианства приговор надеть житейскую схиму: «Стань старым, раб Григорий. Страданье познай, и печали и скорби испытай, тогда прошу я тебе — за твою радость».¹⁸⁷ Герой будто бы и внял у Леонова этому приказанию, подчинился ему, что только и помогло ему, освободило от стыда перед собой за собственную молодую силу. Каза-

¹⁸⁴ Северное утро, 1918, 18 декабря, с. 1.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Там же.

лось, религиозная догма одержала верх. Но в рассказ, как поэтический узор, была вплетена фраза, которая заключала в себе главный смысл леоновской концепции: «Ведь счастье тому, кто хоть раз в жизни увидит, как сирень цветет».¹⁸⁸ Именно этот поэтический лейтмотив, завершающий повествование об изографе Григории, и обозначал не только протест, но и — пусть еще тихую, но неодолимую — одержанную свободной человеческой душой победу над религиозным пленом.

Как знать, может быть тогда, в «Сонной яви» и стало вызревать философское зерно того леоновского понимания жизни, которое прозвучит впоследствии в его «Слове о Толстом»: «Вся проповедь Толстого родится из намерения совместными людскими усилиями утвердить честную, беззакатную радость в опустошенной напрасным и совсем необязательным страданьем душе человека» (10, 283).

Наступление, которое повел Леонов в самых первых своих произведениях на «христианствующую Россию» Достоевского, имело многозначительный смысл не только в узком историко-литературном плане. Это был ответственнейший идеологический поединок. Любопытно, что спустя десятилетия в книге Х. Джонсона «Христиане и коммунизм» появилась немаловажная деталь: настоятель Кентерберийского собора выступил против «представления о Боге, как о некоем нравственном полицейском»¹⁸⁹ для людской массы. Нелепо искать прямых связей между позицией Леонова и высказыванием автора книги «Христиане и коммунизм». Но нельзя не понимать, что начатое в 1918—1919 годах в произведениях Леонова опровержение веры Достоевского в Россию, подчинившуюся будто бы христианским догматам, не могло не стать одной из существеннейших вех на пути обретения человеком XX века нравственной свободы. Осознание личностью нашего времени этой свободы и заставляет религию вносить столь необычные коррективы в свои проповеди.

В осмыслении богоборческих мотивов в леоновском творчестве немаловажное значение имеют наблюдения, представленные в статье А. Лысова «О библейской культуре в творчестве Л. Леонова»: «С самого начала творческого пути стоя над „вывернутым библейским деревом“, Леонов скрупулезно исследовал и предпосылки, и реальные возможности обновления морального „вещества“ человека. Поэтому прежде всего предметом самого пристрастного писательского интереса становились те глубинные потоки в народной жизни, которые неизменно подмывали и расшатывали разветвленные и цепкие корни этого „древа“... Леонов смыкался и тут же расходился с Достоевским, не разделяя тех трагических опасений в разрушительных нравственных по-

¹⁸⁸ Северное утро, 1918, 19 декабря, с. 1.

¹⁸⁹ Джонсон Х. Христиане и коммунизм, с. 41.

следствиях, к которым должна была привести утрата веры в бога».¹⁹⁰

И все же самая трудная историко-литературная, идеологическая проблема состоит в том, чтобы понять, как могло произойти, что, обратившись к культуре чувствований, к образу мышления того же народа, к которому обращался и Достоевский, Леонов нашел там необоримую силу протеста по отношению к христианской морали. Достоевский же, преклоняясь перед нравственным обликом этого же народа, черпал именно в нем свои представления о христианских добродетелях. На него и только на него упал он, когда пытался уверить и современников, и потомков, что человечество вложило в образ Христа, в идею христианства до конца выверенные принципы людского общежития и что воплощением их человечество должно увенчать свою жизнь на земле.

Жажда гармонии для человечества настолько сильно владела Достоевским, что, приняв христианский идеал за высший моральный критерий, он в своем преклонении перед ним забывал о неизлечимых противоречиях христианского учения.

Но как бы то ни было, христианскому учению Достоевский подарил немало своих поистине открытий, связанных с пониманием внутренних борений человека; он находил их в образе мышления своего народа, а приписывал христианству.

Пройти те пути, которые прошел Достоевский к постижению духовной жизни своего народа, представляло собою сложную социально-нравственную задачу. Но без ее решения нельзя было вплотную подойти к традиции Достоевского, так как ее главные философские, эстетические координаты определялись именно особенностями народознания автора «Братьев Карамазовых».

Широко распространенная точка зрения — считать воззрения Достоевского на народ только наивно- или реакционно-ограниченными — вряд ли может сегодня представляться содержательной с научной точки зрения. Вызывает сомнение и все еще продолжающее существовать утверждение, будто Достоевский фактически не воссоздавал народной жизни в своих произведениях.¹⁹¹

Справедлива по своим общим наблюдениям формула: «Величайшая трагедия Достоевского, основа основ его духовной драмы, заключается в том, что он всю жизнь страстно и напряженно искал пути к народу, а находил церковь и монастырь».¹⁹² Но ее полемическая обобщенность все же наглухо скрывает те глубины

¹⁹⁰ Лысов А. О библейской культуре и творчестве Л. Леонова. — В кн.: *Literatura*. Вильнюс, 1980, вып. XXII (2), с. 72 (Ученые записки высших учебных заведений Литовской ССР).

¹⁹¹ См.: Скатов Н. Путь к познанию. — *Литературная газета*, 1981, 5 августа, с. 5.

¹⁹² Кирпотин В. Я. *Мир Достоевского. Этюды и исследования*. М., 1980, с. 10.

в познании жизни народа, которые оказались доступными Достоевскому.

Восприятие этим художником особенностей жизни народа отличалось не только очевидной противоречивостью, идеологическими заблуждениями, социологическими тупиками, но и поразительно проникновенным, глубоким пониманием психологии народа.

Высокая духовность художественного мышления Достоевского не только затухала, но обретала еще больший накал, когда писатель обращал свой взор к народным слоям. Одним из самых непримиримых в устах художника обвинений всякой бездуховности была его злая и горькая ирония: «Сапоги лучше Шекспира...» (Д, 20, 192—193). С этой же беспощадностью Достоевский подходил и к жизни народа. Он жил безграничным доверием к народу, но не переходил в то же время на позиции какого бы то ни было маниловского прекраснодушия в отношении к нему. Хорошо известна его неистовая преданность реальной текущей жизни, чего бы ни стоила эта преданность художнику. «Нет, — записал он однажды, — уж пусть лучше идеалы дурны, да действительность хороша».¹⁹³

Не может сегодня не обращать на себя внимание не раз ярко раскрывавшаяся способность Достоевского к объективному социально-историческому мышлению, сквозь призму которого проходило и формирование его представлений об особенностях существования народных низов.

Ведь не кто иной, как Достоевский, так преданно служивший почвенническим идеям, вскрывал порочную природу славянофильства, не боясь скомпрометировать этим свою привязанность к народу: «Славянофилы, нечто торжествующее, нечто вечно славящееся, а из-под этого проглядывает нечто ограниченное» (Д, 20, 179).

Почвенническая идея, можно предположить, была отмечена в воззрениях Достоевского не столько мрачно однообразной мифической окраской, сколько открывшейся внутреннему взору писателя поэтической образностью. Эта своего рода метафора помогала ему вплотную подходить к пониманию детерминизма, хотя писатель чаще и останавливался на полпути к нему, сосредоточиваясь вслед за Боклем преимущественно на явлениях природного, экологического свойства, участвующих в формировании сознания того или иного народа. Но тем не менее в «Записной тетради» 1864—1865 годов была внесена запись: «Ничего на свете не происходит отвлеченно (вне настоящей, исторической жизни) и скачками»; и рядом: «Мы вовсе не такие почвенники, чтоб отвергать общечеловеческий идеал и, призывая к почве, — тупить людей, суживать их горизонт и стеснять горизонт» (Д, 20, 202). Подарив миру свое взволнованное признание —

¹⁹³ Незданный Достоевский, с. 552.

«Русского человека люблю больше всего»,¹⁹⁴ — Достоевский умел видеть и пугающую порой противоречивость, недостатки, ограниченность в нравственной жизни своего народа. Но при этом он не уставал призывать современников: «Изучите лучше причины, по которым народ звероподобен, и по мере того и действуйте». ¹⁹⁵ Его преданность народу была настолько велика, что, как клятву, пронес он через всю свою жизнь мысль о необходимости счастья своей именно демократической родине: «Я не хочу мыслить и жить иначе как с верою, что все наши девяносто миллионов русских, или сколько их тогда будет, будут образованы и развиты, очеловечены и счастливы... С условием 10-й лишь части счастливых я не хочу даже и цивилизации». ¹⁹⁶ С неотступностью правовочного исторического деятеля писатель выдвигал вопрос об усилении активности народных масс в движении общественной жизни. Он считал, что «народ непременно войдет как деятельное лицо» ¹⁹⁷ в историю. При этом, как свою собственную боль, Достоевский переживал любое нанесенное нравственному облику народа ранение: «Вы утверждаете, что чуть народ проявит деятельность, то сейчас он кулак. Это бесстыдно. Это неправда»; он говорил об участии народа в истории как о деятельности «самоотвержения, великодушия»: ¹⁹⁸ «... народ лучше нас, ибо в народе нет шатости». ¹⁹⁹ Достоевский выделял как особое эстетическое социально-нравственное явление народное представление об идеале: «Литературный идеал демократ. Народный — идеал доброго человека лучше». ²⁰⁰ Потому и возлагал писатель свои главные надежды, связанные с устройством гармонической жизни на земле, на нравственные силы народа. Изведав в жизни (годы пребывания на каторге) и изучив в своих произведениях образ мышления, строй чувствований народа, он верил в его нравственную победу. В народе он видел защиту от пагубных последствий тех разного рода материальных недостатков, которые принес человечеству бурный расцвет промышленности: «У меня много надежд, что народ отстоит свой облик и не начнет цивилизацию с разврата». ²⁰¹

Доверие как к нравственной стороне поведения народных низов, так и к их историческому чутью позволяло писателю связывать именно с народными массами и главные надежды на осуществление всечеловеческого братства на земле: «Для нас народ не странник только неведомый, а и руководитель, и что бы ни ждало его, какие бы мучения и колебания ни стерегли его на до-

¹⁹⁴ Там же, с. 416.

¹⁹⁵ Там же.

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Там же, с. 462.

¹⁹⁸ Там же, с. 461.

¹⁹⁹ Там же, с. 536.

²⁰⁰ Там же, с. 569.

²⁰¹ Там же, с. 419.

роге, он хоть и уклонится, может быть временно, но никогда не собьется с пути. . .».²⁰²

Но нельзя, конечно, не видеть, что за непосредственностью, полнотой и благородством всех этих социальных эмоций, социальных прозрений писателя стояла идея православия, которая была венцом всех его построений. Одежды христианства очень часто скрывали истинную плоть его нравственных и исторических провидений. Так, мысль о народе как руководителе общественных движений во что бы то ни стало окрашивалась у Достоевского православием: народ «никогда не собьется с пути, потому что то, что он несет с собой, т. е. православие и выходящие из него начала, слишком ценны. . .».²⁰³

Вот это — «выходящие из него начала» — и является основным в воззрениях художника. Именно в этих словах и спрятаны все сокровенные его думы о национальных силах народа, об особенностях его национального характера. Формула развернута у Достоевского как бы в обратном, нарушенном порядке: социальные явления представлены в ней как вторичный слой. Собственно, образ мышления крестьянства, особенности которого определялись непрекращающимися его связями с землей, с природой, и представляли у Достоевского истинным воплощением христианской нравственности. «Я принадлежу частью не столько к убеждениям славянофильским, — писал он, — сколько к православному, т. е. к убеждениям крестьянским, т. е. к христианским убеждениям. Я не разделяю их вполне — их предрассудков и невежества не люблю, но люблю сердце их и все то, что они любят».²⁰⁴ Поэтому и крестьянскую общину Достоевский расценивал как высшую форму социального устройства; с доверчивой готовностью он противопоставлял ее принципам социализма: «Уничтожьте у нас общину, и народ тотчас же будет у нас развращен в одно поколение. . . Мы легкомысленнейшим образом проповедуем уничтожение общины, одну из самых крепких, самых оригинальных и самых существенных отличий сути народа».²⁰⁵

Понять эти сложные убеждения Достоевского, «пройти сквозь них» так, чтобы, опровергая христианствующие идеи, не поранить те открытия автора «Братьев Карамазовых», которые и нашей эпохе несут незаменимые знания о народе, — к такому способу осмысления традиции Достоевского выходил начинающий Леонов. Можно считать, что в начале творческого пути писателя наметились в этом отношении две равноправные тенденции. Одна проходила через такие произведения, как «Конец мелкого человека», «Записки Ковякина», затем — «Провинциальная

²⁰² Там же, с. 526.

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Там же, с. 400.

²⁰⁵ Там же, с. 604.

история», «Унтиловск»,²⁰⁶ где писатель пристально вслушивался в музыку психологических, интеллектуальных поединков из романов Достоевского, изучал их стиль, их композиционный чертёж. «В самом начале, — считает сам писатель, — всех путали мои книги... Одинаковой с Достоевским была оркестровка. Я люблю шекспировское сражение гигантов, идей, несовместимых начал... Как и у Достоевского: Ставрогин — Кириллов... В этом была моя охота» (19 мая 1971 года).

Но в это же время формировалась и другая тенденция, которая, правда, с самого начала вышла навстречу первой. Это — подступы писателя к главенствующим социально-философским концепциям Достоевского, которые предстояло либо углубить, дать на них ответы от имени новой эпохи, либо опровергнуть их. Это был путь постижения художником национального самопознания, путь народознания. К нему Леонов наиболее близко в 20-е годы выходил в «Петушихинском проломе», «Барсуках», «Необыкновенных рассказах о мужиках», в первой редакции «Вора».

Вступая в борьбу за и против Достоевского, Леонов решался продолжить тот поиск, то исследование основ национальной жизни, которое было предпринято Достоевским.

На этом пути советского писателя ожидали и высокие творческие взлеты, и нелегко преодолимые трудности.

Наиболее активно входила в творчество Леонова этих лет именно та личность, которая роднилась с героем «Записок из подполья» Достоевского.

В бессилии перед действительностью или, наоборот, почувствовав в тот или иной момент «свой час», эта личность то впадала в изуверство по отношению к жизни, то, обуреваемая бунтом против какого бы то ни было насилия, поднималась на испровержение самих основ жизни. Леонову-художнику предстояло усмирить эту фигуру, нередко доходящую до того нравственного произвола, который и был раскрыт Достоевским, предопределить ей место в движении исторического прогресса.

В поисках средств, способных обуздать такого героя, как и в воссоздании условий его существования, Леонов не торопился отмежеваться от Достоевского. Наоборот, осознавая, видимо, рискованность своих попыток, он шел на сближение с Достоевским, причем, как правило, Леонов-художник осуществлял «чистый опыт», т. е. не искажал тех данных, которые шли от Достоевского.

Так, например, в «Барсуках» писатель позволит одному из героев подчиниться мысли о том, что, «может, и совсем не следует быть человеку, раз образец негоден?». Исследованию этого

²⁰⁶ См.: К а н а з и р с к а М. Эволюция жанровых принципов в повести Л. Леонова конца 20-х—начала 30-х годов. (Преображения мещанина. Продолжение спора. В поисках жанра). — Болгарская русистика, 1974, № 4, с. 8—12.

тезиса, представлявшего собою один из вопросов, непрестанно мучивших Достоевского, того Достоевского, который описал в своем творчестве, казалось, все спектры разнузданных человеческих страстей, Леонов и посвятит роман «Барсуки». Эта намеренная «цитация» Достоевского имела особый смысл. Одновременно с решением сугубо историко-литературных задач писатель, таким образом, открыто брал на себя и ответственность за судьбу в революционной действительности идеологической, гражданской репутации Достоевского. Нельзя забывать, что наряду с признанием величия этого художника в эти годы укоренялась и настойчивая дискредитация его моральной, гражданской ориентации. Чаще всего облик писателя отождествляли с подпольным человеком. «„Записки из подполья“ — одна из самых обнаженных страниц Достоевского, — писал Л. Гроссман. — Никогда впоследствии он не раскрывал с такой полнотой и беззастенчивостью все интимнейшие, не предназначенные на показ, тайники своего духа».²⁰⁷

В «Воре» Леонов внешне перенесет в повествование психологическую, философскую ситуацию «Преступления и наказания» в ее кульминационном звучании: с формулой «не убий».

Позднее, в «Дороге на Океан», например, напоминанием легенды о Великом Инквизиторе Леонов заставит современника, увлеченного массовыми реконструктивными проектами, задуматься над ценой тех средств, которыми добывается всемирное человеческое счастье.

Такой прием будет повторяться в большинстве леоновских произведений.

Помимо конкретных философских, морально-этических аналогий с Достоевским, книги Леонова, как правило, открыто обнаруживают свое сходство и с той «психологической лирикой», которая сходным образом окрашивает внутреннюю жизнь героев Достоевского. Советский писатель изберет тот же, что и у Достоевского, стержень поведения своих героев. Жизнь личности в его творениях — это непреодолимый путь самопознания, причем самопознания такого, которому чужды медитативность, созерцательность. Все сосредоточено на горячей бескомпромиссной исповедности, на способности дойти «до судорожного и моментального самоотрицания и саморазрушения» и в то же время в какой-то предельный момент пережить «обратный толчок, толчок восстановления и самоспасения», причем, по наблюдениям Достоевского, «в восстановление свое русский человек уходит с самым огромным и серьезным усилием, и на отрицательное прежнее движение свое смотрит с презрением к самому себе» (Д, 21, 35).

²⁰⁷ Гроссман Л. П. Путь Достоевского. — В кн.: Творчество Достоевского. 1821—1881—1921. Сб. статей и материалов/ Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921, с. 102.

В связи с бытованием классических традиций в творчестве Леонова предстоит, как представляется, уяснить одну из важнейших типологических черт его искусства, которая своим происхождением обязана, по-видимому, также прежде всего Достоевскому.

Речь идет о стихии беспощадного анализа, в которую погружены произведения этих двух художников.

Герои Леонова вслед за героями Достоевского подвергаются сомнению все в окружающем мире. И это происходит чаще всего ради того, чтобы прийти к точно выверенной формуле гармонического существования человечества.

Познать те эстетические законы, по которым этот анализ начинается «добывать» в произведении позитивное социально-историческое содержание, представляет одну из наиболее актуальных проблем современного литературоведения, особенно в связи с преломлением традиции Достоевского в литературе XX века. Постижение этой особенности романического повествования позволит, по-видимому, углубить, а порой и пересмотреть существующие представления из современной нормативной эстетики, из классической поэтики — о тех аспектах, которые характеризуют соотношение, взаимопроникновение в художественном произведении категорий прекрасного и безобразного, положительного и отрицательного.

Романическое искусство Достоевского с его поэтикой про и contra опрокинуло, казалось, все «нормативы» и все градации взаимных контактов положительных и отрицательных начал в творимом писателем художественном мире.

Этот неведомый ранее творческому мышлению эффект взаимопроникновения противоположных начал, противоречий на уровне «микропроцессов» (Леонов) художественного мира явился одним из самых значительных событий в искусстве XX века.

Обеспечить жизнь этому открытию Достоевского оказалось трудной задачей для литературы. Если говорить об итогах в этом плане, то, наверное, следует констатировать, что здесь мировая литература в своем приближении к традиции Достоевского пережила больше поражений, чем побед. В 20-е же годы это ощущение неодолимого тяготения к искусству «Братьев Карамазовых» и одновременно состояние бессилия перед ним переживалось в европейской литературе особенно остро. Так, в «Обзоре современной французской литературы», подготовленном в 1927 году для читателей журнала «Октябрь», А. Барбюс дал глубокую и яркую характеристику этой ситуации в литературе той поры.

«Идеалом наших молодых романистов. . . — писал он, — являются три мастера: Стендаль, Достоевский и Марсель Пруст. Это три совершенно различных величины. Один только Достоевский действительно велик. Конечно, и он одержим манией анализа, конечно, и он совершенно ушел в психологическое раздробление. Никто больше него не копался в человеческих переживаниях и,

прежде всего, в своих собственных; никому до такой степени не удалось обнажить сеть бесчйсленных побудительных причин, вызвавших тот или иной поступок.

Сквозь обширный и глубокий анализ у него пробиваются бешеные вспышки — синтез величия и жизни. И именно эти драматические и глубокие импульсы, эти муки творчества чужды его подражателям». ²⁰⁸

В обстановке этого тревожного, напряженного интереса XX века к наследию Достоевского Леонов в первом своем романе «Барсуки» (1924) предпринял новую попытку — после ранних рассказов и повестей — приблизиться к традиции русского классика.

По выходе в свет «Барсуков» в критических статьях варьировалось главным образом суждение о том, что этот роман, наконец, обнаруживает относительную самостоятельность творческой позиции писателя — «насыщенную и порою совершенную художественную ткань», «художественную многообещающую сущность». ²⁰⁹ В связи с этим и изучение вопроса об освоении Леоновым классических традиций получало иную направленность. С появлением «Барсуков» критика открыла для себя выход из того тупика, в который она зашла, испытав растерянность и бессилие перед ранним творчеством писателя, истоки которого, как уже отмечалось выше, определялись ею таким множеством литературных зависимостей Леонова от предшественников, какое, пожалуй, не было применено ни к одному из русских писателей в истории отечественной литературы. «Все перечисленные рассказы, — писал один из рецензентов сборника «Рассказов» (1925), — отличаются неизменной *талантливостью*, но столь же неизменной — по общему признанию критики — *подражательностью*. Леонов все не находит *своего* собственного лица, хотя удивительно, мастерски подражает всем: Ремизову («Петушихинский пролом»), Достоевскому («Конец мелкого человека»), Гоголю («Записи некоторых эпизодов...»). ²¹⁰ Или: «... еще недавно талантливый писатель неудачно эпигоновствовал под Достоевского в „Конец мелкого человека“ или — в „Записях Ковякина“ — под Лескова, правда, на этот раз с гораздо большим художественным успехом». ²¹¹

Применительно к «Барсукам» в критике тогда появился успокоительный термин «уравновешенный реализм» и несколько изменился круг литературных зависимостей: Горький, Толстой, Лесков. ²¹²

²⁰⁸ Барбюс А. Обзор современной французской литературы. — Октябрь, 1927, № 5, с. 185.

²⁰⁹ От издательства. — В кн.: Леонов Л. Рассказы. М.; Л., 1926, с. 7, 8.

²¹⁰ Машбиц-Веров И. (Рец.). Леонид Леонов. 1. Рассказы. Изд. «Круг», 1925; 2. Барсуки. Ленгиз, 1925. — Новый мир, 1925, № 12, с. 150.

²¹¹ Горбов Д. Итоги литературного года. — Новый мир, 1925, № 12, с. 139.

²¹² Там же, с. 150.

Но хотя журнальная критика и не могла не оказывать влияние на состояние дел в литературной жизни тех лет, все же развитие литературного процесса осуществлялось помимо неосмотрительных, поспешно размахистых ее суждений.

Нельзя не обратить в связи с этим внимание на то, что в подготавливаемых А. В. Луначарским в дни выхода «Барсуков» «Тезисах о политике РКП в области литературы» (1925) Леонов был представлен как «крупнейший писатель современной России»,²¹³ причем эта характеристика появилась в непосредственном сопряжении с центральной концепцией «Тезисов» об органическом развитии «советской литературы на почве классиков и народных»: «Великолепный язык, острое наблюдение общественной действительности, широта идейных обобщений, которые свойственны русской литературе в ее наиболее высоких взлетах, должны быть положены в основу ее дальнейшего движения...».²¹⁴

За годы, прошедшие с тех пор, роман «Барсуки» приобрел обширную, обстоятельную научную литературу, в которой выявлены, в частности, неоспоримые связи этого произведения с такими предшественниками, как «Трое» М. Горького, «Страна отцов» С. Гусева-Оренбургского, «Черная ночь» Н. Телешева, «Скука» С. Сергеева-Ценского и др.²¹⁵

Что же касается традиции Достоевского, то она в этом произведении, как правило, не усматривается вообще или видится только как «чисто внешний прием».²¹⁶ Такая постановка вопроса сродни той, какую применял, как уже было отмечено, Л. Гроссман к творчеству Достоевского, дискредитируя позиции художника образом мышления его персонажей («Записки из подполья»). В отношении же «Барсуков» существует традиционный подход — подчеркнуто заслонять многогранное социально-историческое содержание романа одной лишь версией: «... неприязненное отношение автора к городу... в „Барсуках“ выступает как основной структурообразующий элемент...».²¹⁷ В такой односторонней интерпретации писатель предстает не иначе как наивным, слепым единомышленником измученного крестьянским недоверием к революции Семена Рахлеева. Тем самым художник остается без права вести сколько-нибудь объективный анализ воссозданной в романе социальной действительности. Укоренение такого рода псевдоконцепций вызвано лишь одним обстоятельством: литературоведение оказывается все еще не в силах принять тот факт, что Леонов показал в романе борьбу пролетарских сил и оппозиционно, недоверчиво к ним настроенного крестьян-

²¹³ Луначарский А. В. Тезисы о политике РКП в области литературы. — В кн.: Литературное наследство, т. 74. М., 1965, с. 27.

²¹⁴ Там же, с. 29.

²¹⁵ См.: Ковалев В. А. Романы Леонида Леонова. М.; Л., 1954, с. 28—29, 50—52. и др.

²¹⁶ Андрушко Ч. От «Барсуков» к «Вору». — В кн.: Революция. Жизнь. Писатель. Воронеж, 1978, с. 57.

²¹⁷ Там же, с. 55.

ства как борьбу достойных соперников. Но именно этот признак высокого реалистического искусства, трагического искусства и соотносился в повествовании Леонова прежде всего с традицией идеологического романа Достоевского. Позднее писатель назовет этот художественный прием одним из основных принципов своей поэтики: «Становление героя происходит через поиск трагического: кого герой выбрал в напарники? с кем ведет поединок? Видеть мыслительные битвы современника...»²¹⁸

В «Барсуках» же и произошло оформление именно той модели поэтики, которая закрепила основную конструкцию существования у Леонова традиции Достоевского.

В «Барсуках» Леонов впервые с обстоятельностью романиста предпринял попытку исследовать историческую действительность на таком эстетическом уровне, который сохранял как бы в неприкосновенности стихию противоречивости жизни. Поэтика романа, основанная на антитезе pro и contra, позволяла художнику сосредоточиться на познании современности.

Вслед за Достоевским в «Барсуках» обращение к действительности как неустранимой борьбе противоречий было вызвано прежде всего напряженными нравственными исканиями. Обеспокоенный тем, чтобы не совершилось — по неосмотрительности ли современника, по поспешности ли, по его заносчивой ли самоуверенности — опасно жестокого насилия по отношению к веками складывавшейся действительности, молодой писатель стремился задать обществу тот высокий уровень нравственности, который бы не допускал ни поверхностного благодушия, ни самоуспокоенности.

Как показала развернувшаяся спустя почти пять лет после «Барсуков» полемика А. В. Луначарского с работами М. М. Бахтина относительно творческого метода Достоевского, литературоведению еще предстояло определять свое понимание полифонизма автора «Братьев Карамазовых». Леонов же как художник и в известной мере как теоретик искусства в «Барсуках» сделал уже решительный шаг навстречу полифоническому искусству Достоевского, — но не в той его обескровленности, какую отстаивал М. Бахтин, препарировав искусство идеологического романа писателя. Автор «Барсуков» стремился воспринять от Достоевского способность сохранить, прибегая к полифонии, в художественном повествовании самый нерв социально-нравственных исканий современности.

Сегодня литературоведение сумело дать немало достаточно точных теоретических определений структурным особенностям полифонического романа Достоевского. Но при этом остается, как правило, в стороне вопрос о том, что в основе полифонизма Достоевского лежали нравственные искания художника.

²¹⁸ Леонов Л. М. Выступление в Актовом зале МГУ 24 мая 1974 года.

Развертывая многоголосие, давая равные права в диалоге противоречивым жизненным тенденциям, писатель бесстрашно искал истину, искал морально безупречные пути к нравственному идеалу, — потому так настойчиво и выверял все «за» и «против» любого из голосов жизни. Достоевский боялся довериться даже совести человека, так как познал всю субъективность ее границ и граней у личности. «Совесть без бога, — писал он в конце своей жизни, — есть ужас, она может заблудиться до самого безнравственного. Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще непрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения?.. Сжигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* (русский язык богат), но не нравственность... Совесть, совесть маркиза де Сада! — это нелепо. Инквизитор уже тем одним безнравствен, что в сердце его, совести его могла ужиться идея о необходимости сжигать людей».²¹⁹

По-видимому, этот своеобразный трактат о нравственности и лежит в основе полифонической поэтики Достоевского: художник в каждом поступке своих героев стремился выявить чистоту его нравственных побуждений.

Чем ближе Леонов подходил к Достоевскому, тем увереннее он отвергал его христианский идеал как «образец» поведения человека. Но тем настойчивее он искал новые нравственные критерии, которые смогли бы в новой исторической эпохе, в среде новых людей, но так же безошибочно, как требовал Достоевский-художник, определять истинную нравственность в человеческом поведении, чтобы совесть не могла «заблудиться до самого безнравственного».

Здесь и обнаруживались истоки родства романического искусства Леонова, — которые впервые раскрылись в «Барсуках», — с традицией Достоевского.

Стремясь обнаружить для читателя социальное содержание событий (крестьянский контрреволюционный мятеж), их идеологическую направленность, писатель даже в финале повествования не торопится вручить победителю происшедшей жестокой схватки — Антону — права на владение миром. Несмотря на то что событийно мятеж барсуков терпел поражение и, казалось бы, вопрос о судьбах общества был тем самым предрешен, писатель предпринял последнюю поверку противоборствующих сил.

Леонов словно не торопился генерализовать историческую жизнь в романе. Писатель был озабочен тем, чтобы наиболее полно выявить жизнеспособность современной действительности, ее историческую перспективу.

²¹⁹ Неизданный Достоевский, с. 675.

В последней встрече Семена и Павла Леонов представляет противников настолько вполне равноправными, что исход столкновения этих героев, казалось, потерял прямую зависимость от реального, predetermined подавлением мятежа, положения вещей. Оба героя вышли на «гамбургский счет», где выверялась чистота и сила владеющих ими сокровенных умонастроений и чувствований. Это состояние поединка один на один, без свидетелей, было характерно именно для поэтики Достоевского.

На первый взгляд, в «Барсуках» нет того накала интеллектуальных страстей, высоких философских идей, которые пронизывают собою романы Достоевского. И тем не менее «опробование» поэтики Достоевского оказалось связанным у Леонова с решением уже в этом первом романе важнейших социально-философских проблем.

Встреча Семена и Павла Рахлеевых, несмотря на всю ее, казалось бы, локальность, обрела глубокое идеологическое значение. Писателю необходимо было вывести своих героев на поединок не для того, чтобы поставить под сомнение исход борьбы с мятежом или еще раз повторить мысль о закономерности этого исхода. Леонов, предпринимая последнюю встречу братьев, стремился до конца раскрыть социальные задатки и качество той нравственности, которую воплощали в себе братья: как представитель пролетарских слоев — Павел (товарищ Антон); как возглавивший сильную оппозицию этой новой жизненной тенденции — глава мятежа Семен. Для концепции романа необходимо было выяснить, каковы были те руки, которые обрели власть над действительностью, и что уходило из этой действительности вместе с отторгнутым от нее Семеном.

Уже в наши дни, спустя десятилетия после того, как был написан роман, Л. М. Леонов так говорит об этой трудной встрече братьев: «Семен приходит на встречу... Это вызов Павлу. Он мог и убежать. Было для него какое-то особое значение в том, чтобы сдать Павлу. Но это не простая сдача. Это — шахматный ход истории. Семен не из тех, что сдаются...» (29 июня 1980 года).

Ставшие антагонистическими, отношения между братьями создавали ситуацию сложного содержания. В романе решительно оправдывалось социальное, политическое подавление мелкобуржуазного, крестьянского мятежа, поэтому так уверен был Павел: «И я прямо тебе говорю — я твою горсточку разомну!» (2, 321—322). В то же время в этой ситуации назревало и трагическое звучание. Фигура Семена символизировала в романе не только жестокое историческое заблуждение или классовую враждебность к революции мелкобуржуазных слоев. Вместе с этим героем, через него, в романе жила тревожная забота о той земле, которая несла жлзнь. Устранение из жизни Семена не было для Леонова-художника актом безоблачного успокоения. В состоянии смертельной вражды оказались люди, рожденные

одной кровью, наделенные одной жизненной силой... Именно здесь и назревало трагическое противоречие. Необходимо было выяснить характер той наследственности, которая роднила этих людей, и особенности той среды, которая сделала их врагами. Поэтому Леонов, подобно всегда дерзостно рисковавшему Достоевскому, и решается на опасный поединок.

Как и в романах Достоевского, у Леонова особенность связи про и contra заключается в том, что эта связь представляет собою столкновение не разноречивых по природе своей явлений, более или менее случайно встретившихся на горизонте действительности, а явлений таких, которые составляют неразрывное единство, взаимную зависимость, которые предполагают друг друга, неизменно взаимопроникают, испытывают моменты тождества. Их связь нерасторжима, так как в своем единстве именно они и составляют сущность социального движения. Только при этих условиях и развертывалась борьба. Столкновение Павла и Семена являло собою не случайную встречу обстоятельств, оно отражало особенности состояния русской революционной действительности. Именно эти две силы и образовали единое, главное русло исторической жизни 20-х годов.

Для того чтобы оценить глубину леоновских художественных решений и понять особенности идеологического мышления начинающего писателя, достаточно обратиться хотя бы к некоторым ленинским оценкам политического положения тех лет.

В 1921—1923 годах, т. е. в дни, когда создавался роман «Барсуки», В. И. Ленин неоднократно напоминал о том, что в начале 20-х годов было нужно «архимедленное и архиосторожное движение»²²⁰ революции. Весной 1921 г. страна переживала «глубокий экономический и политический кризис».²²¹ «Это было в первый и, надеюсь, в последний раз в истории Советской России, — говорил В. И. Ленин в докладе «Пять лет Российской революции и перспективы мировой революции» (на IV конгрессе Коминтерна в 1922 году), — когда большие массы крестьянства, не сознательно, а инстинктивно, по настроению были против нас».²²²

На IX Всероссийском съезде Советов (1921) В. И. Лениным была поставлена задача: «Самый коренной, самый существенный вопрос, это — отношение рабочего класса к крестьянству, это — союз рабочего класса с крестьянством, это — умение передовых рабочих, прошедших долгую, тяжелую, но и благодарную школу крупной фабрики, умение их поставить дело так, чтобы привлечь на свою сторону массу крестьян, задавленных капитализмом, задавленных помещиками, задавленных старым своим нищенским, убогим хозяйством, чтобы доказать им, что только в союзе с рабочими, какие бы трудности ни пришлось на этом пути

²²⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 45, с. 137.

²²¹ Там же, т. 44, с. 159.

²²² Там же, т. 45, с. 282.

испытать, — а трудностей много, и закрывать глаза мы на них не можем, — только в этом союзе лежит избавление крестьянства от векового гнета помещиков и капиталистов». ²²³

Эта политическая ситуация и лежала в основе сюжета «Барсуков».

Но Леонов создавал не хроникальное повествование, а сложный идеологический роман, где рисовал нелегкий диалог между недовольными крестьянами («крестьянские восстания ... до 1921 г. ... представляли общее явление в России...» ²²⁴) и выпешшим им навстречу русским пролетариатом.

При всем сходстве художественного мышления Леонова и Достоевского можно, по-видимому, наметить и принципиальное различие между этими писателями в воссоздании важнейших закономерностей жизненного процесса. Оно, как представляется, состоит в том, что Достоевский занят главным образом выявлением, констатацией противоречивых тенденций; художник активно не включает их в движущийся поток исторической действительности. Единство противоположных социально-нравственных устремлений получает у Достоевского абсолютное значение в том смысле, что оно не подвержено в его романах сколько-нибудь качественной, прогрессивной изменчивости. Поэтому основной становится мысль о непреодолимости воссозданных противоречий.

В творчестве Леонова наблюдается иная эстетико-философская направленность. При всей полноте выявления единства и одновременно самостоятельности pro и contra автор «Барсуков» стремится в любой момент борьбы обнаружить перспективу движения, в которой бы отражалось развитие истории.

Изучить особенности леоновской диалектики в ее морфологическом срезе, содержащем как переданные по наследству от Достоевского черты, так и черты неповторимой творческой индивидуальности, представляет, на наш взгляд, острый научный интерес.

Своеобразие стиля, почерка Леонова, его образа мышления как художника состояло в том, что Леонов ведет поединок идей не в их социально-политической обнаженности, а наоборот — писатель словно бы уводит их от этой обнаженности в сферу, на первый взгляд, бытовых, заземленных представлений. Разговор строится не на ораторском пафосе, не на высокой исповедности, как это было у героев Достоевского, а в основном ассоциативно, в полном смысле, на чутко воспринимаемом самими героями подтексте. И тем не менее уже в «Барсуках» Леонову удается не только формально подклучиться к поэтике Достоевского, но и органически продолжить тот поиск, то неукротимое исследование основ национальной жизни, которое было в страстной непреклонности предпринято Достоевским.

²²³ Там же, т. 44, с. 305.

²²⁴ Там же, т. 45, с. 285.

Единственным, но всеобъемлющим и незамутненным социальным критерием в романе избирается народная, выверенная веками жизнь. Писатель организует в финале поединок про и contra с той целью, чтобы обнажить, насколько тесно каждая из возглавляемых братьями сил связана с народом, которая из них способна наделить действительность мощным жизнотворчеством. И оттого, что так высок критерий, Леонов не может допустить никакого компромисса. Идет жестокое, но честное (как всегда и у Достоевского) выяснение социально-нравственных возможностей вступивших в единоборство общественных явлений, хотя писатель, за исключением лишь одной — и то косвенной — реплики, нигде в романе и не подымает прямого вопроса о судьбах России.

Леонов, оберегая принятый от Достоевского нерв познания, как художник погружает этот нерв в наиболее восприимчивые к его реакции слои жизни, где нет случайных частиц и все наделено полным глубоким смыслом звучанием.

Уже первые, будто бы мимоходом отмеченные художником детали создавали атмосферу особой поэтической, психологической разряженности. И то, что Семен Рахлеев на ненавистную ему, казалось бы, встречу с братом пришел в белой — как земляки одевались на последний бой — рубахе, и то, что, встретившись, братья «забыли поздороваться», и что над братьями-врагами невыносимо грустно «две сосны заскрипели друг о друга», и что на Семена, ожидавшего брата, вдруг от методичного нависшего над лесом стука дятла дохнуло леденящей, словно роковое предвестие, жестокостью, — все это говорило о предстоящем нелегком объяснении, исход которого в этой нагнетенной обстановке трудно было предугадать.

Чистота звучания социальных идей в романе определяется постоянной соотношенностью этих идей с такими явлениями, которые наиболее емко отражают извечные народные представления о мироустройстве. Так, своеобразным лейтмотивом во встрече братьев у Леонова становится непринхотливый, на первый взгляд ненавязчивый разговор о грибах. Вмещающий целую цепь ассоциаций с народной жизнью, с характером чувствований и воззрений народа на мир, этот мотив подобно стрелке высокочувствительного прибора непрерывно обнаруживает степень сближения каждой из встретившихся в поединке общественных сил с национальной почвой. О том, что сближения этого жаждала и ждала раскинувшаяся перед героями действительность, свидетельствовали и та доверчивая, затаившаяся в ожидании природа, и то томление непоханой земли, которым «задеты были мужиковские сердца», — «заговорила кровь, сама земля» (2, 311). Первые, в неловкости еще произнесенные реплики братьев сразу словно замыкают контакт, и в цепи возникает движение «тока» такого напряжения, которое уже не допускает компромисса или сближения критерия социально-нравственных исканий.

«Грибы-то не поспели еще? Что это мне . . . все грибами пахнет», — спрашивал Павел.

«— Грибу рано, теперешний гриб червивый. . . — отвечал Семен, помахивая обломком палки. — Вот к жнитву. . .» (2, 319).

Тот факт, что Павел — человек города, представитель новой власти — жил запахами земли, испытывал к ним благоговейное тяготение, что именно он задал тон разговору, свидетельствовал, казалось, об уверенном и вполне отвечающем дыханию жизни праве этого героя на главенство.

Но начатый Павлом разговор не только приоткрыл возможность к более быстрому сближению братьев, он оказался и первым шагом к нелегкому для обоих испытанию. Писатель словно не хотел допустить опрометчивой доверчивости со стороны действительности. Поэтому уже первая реплика Семена, человека вспоенного и вскормленного землей, крестьянством, заставляет если не усомниться, то во всяком случае задуматься над тем, хорошо ли осведомлен о народной жизни Павел, если у него оказалось нарушенным представление о самом процессе жизни природы (герой не знает, что наступившее в природе время — не грибная пора), причем о процессе таком, который был неотъемлемой частью жизни его дедов, да и еще недавней жизни самого героя, тоже рожденного крестьянской землей.

Леонов смело и даже рискованно для опыта молодой пореволюционной русской литературы начинает исследовать явление общественной жизни, опираясь на поэтику Достоевского.

Символическое «горнило сомнений» явилось у Достоевского не только свидетельством разрушительной коррозии пессимизма, но и симптомом неизбывной, глубоко затаенной надежды найти ту благородную силу, которая бы возглавила шествие человека к золотому веку. Повергая даже самые высокие движения человеческого духа в горнило сомнений, художник предпринимал прежде всего беспощадное, но трепетное их испытание. Только в таком испытании и выверялась волновавшая Достоевского чистота нравственных устремлений той или иной общественной силы. В этом качестве мышления брали истоки особенности поэтики писателя.

Чуткий к состоянию нравственности в обществе, устремленный к поискам постоянного и наиболее выверенного критерия социального переустройства жизни и вследствие этого взявший, видимо, в какой-то мере на себя обязательство продолжить искания Достоевского и, наконец, найти этим неумолчным исканиям ответ — Леонов в силу всех этих обстоятельств и подключается в «Барсуках» к традиции Достоевского.

В поспешном и испытующем взгляде Павла отразилась острая реакция на неожиданно обнаружившееся превосходство Семена.

Последовавшая вслед за этим реплика Павла — «Ну-ну, ведь ты теперь лесной человек, знаешь!» — казалось, отводила удар от Павла, неся укор ушедшему в леса от реальной действительности

Семену. Но оттого, что эта реплика была произнесена поспешно, а сразу за ней последовал от Семена угрюмый упрек — «Не хочешь, значит о домашних-то спросить? Оторвался ты от нас совсем, Павел» — и оттого, что Павел обнаружил жестокую безразличную холодность в отношении к родителям, — все это не прибавляло силы герою. Казалось, что Павел, пришедший упорядочить взбунтовавшуюся крестьянскую жизнь, начинал терять из своих рук власть над этой жизнью. И хотя писатель не забывает подчеркнуть уверенную походку героя, спокойное, казалось бы, любопытство его к брату, а в редакции 1960 года — и взгляд *старшего*, — все же позиция Павла оставалась уязвимой, отчего усилия героя добиться взаимопонимания с братом наталкиваются на глухую стену непонимания: «лицо брата ... было непонятно и холодно, как книга, написанная на чужом языке» (2, 319).

Семен Рахлеев был занят землей, находился во власти извечных крестьянских чувствований и представлений о жизни, с их всепроникающим культом традиции, культом, который был рожден и неистощимо питался мудрой размеренностью природы, ее строгим, не терпящим грубого вмешательства законом взаимоотношенности всех ее жизненных процессов. Отсюда и болезненная осторожность героя, его инстинктивное желание «хоть чем-нибудь воспротивиться надвигающейся издалека жесткой воле брата» (2, 317). Любое отмеченное холодным расчетом движение Павла вызывало в Семене безотчетный страх, тревогу, а вместе с ними — как защиту — и торопливое запугивание брата нереальными сотнями да тысячами бунтующих будто бы в волости крестьян.

Мир Павла обладал иными горизонтами. Герой демонстративно противился влиянию земли, настойчиво уходил от власти какой бы то ни было традиционности и наследственности, которые на первый взгляд отягощали, тормозили решительно расчищенный революцией путь продвижения общества вперед. Получивший от истории права на руководство действительностью, он уверенно, опираясь на прозорливость и волю разума, стремился осуществить это право — обновить и упорядочить реальную жизнь. Но отстраниться от земли исторически невозможно, необходимо было добиться, чтобы и она подчинилась, чтобы и она приняла в романе главенство героя. Поэтому так и озабочен Павел исходом своих отношений с Семеном.

Поединок братьев, ставших социальными противниками, и должен был показать, на основе чего произойдет сближение этих миров, который из них выдюжит в поединке, где обнаружится взаимопроникновение, как произойдет момент социального, психологического тождества, которому, по-видимому, и предстояло дать начало новой исторической перспективе.

Первые шаги братьев навстречу друг другу не принесли сближения, они только сильнее обнаружили всю меру расхождения между ними. Но этот разрыв одновременно был и острее, и

в то же время вырисовывал необходимость сближения. Без этого сближения, как говорила вся атмосфера встречи братьев, не могло наступить в романе социальной гармонии.

Чем глубже проникал Леонов в область социальных противоречий современности, тем все более смело следовал писатель поэтике Достоевского. Художник избирает стержнем повествования постоянно возобновляющуюся антитезу. Раскрывая сложность социально-нравственных исканий героев, такая антитеза устраняла всякую возможность равновесия, нейтрализации противоречий, она была способна наиболее тонко обследовать и наиболее точно обнажить «молекулярную» структуру поединка. Именно эта смело развернутая Леоновым стихия полемики и жила, видимо, в романе прежде всего своим родством с Достоевским, хотя наверно, в каких-то своих качествах она могла соприкасаться и с опытом наиболее близкого Леонову современника — Горького.

Контрудары Семена, несмотря на их импульсивность, обладали немалой силой. Почувствовав неожиданно обнаружившуюся слабость, Павел пытается во что бы то ни стало увериться в своем праве на главенство в жизни. Герой стремится защитить свою способность, умение принять мир во всем реальном, нерегламентированном многообразии. В ответ на произнесенное в тоне вызова признание Семена, что он по партийной принадлежности анархист, Павел, не теряя внешней уверенности, дает понять, что он в силах принять даже и анархистствующую людскую породу: «Я люблю анархистов». Но начатый диалог на этом не заканчивался, он только входил в силу. Хотя внимательный взор Павла и был способен остановить сбивчивую речь рассерженного противника, все же Павел еще не мог быть уверен в своей спокойной силе победителя. Ее предстояло доказать.

И тогда Леонов делает попытку решительнее развернуть борьбу. Писатель обращается к самому, пожалуй, сложному и заветному оружию Достоевского — к его заповеди о том, что «жизненное звание и сознание... приобретается опытом *pro* и *contra*, которое нужно перетащить на себе» (Д, 7, 155).

В этих сложных бескомпромиссных условиях Леонов исследовал характер Павла, так как именно ему — легендарному товарищу Антону — предстояло вручить в романе действительность.

«Перетащить на себе опыт *pro* и *contra*» — это понятие обдало у Достоевского самостоятельным социально-эстетическим содержанием. Заключение в этой формуле этическая система с ее неперемнным компонентом — культом жертвенного страдания — служила в концепции Достоевского гарантией от деспотизма, тенденцию которого как катастрофическую опасность писатель усматривал в человеческой природе.

Эта формула не имела у Леонова того сложного, вполне сложившегося содержания, которое она заключала у Достоевского. И тем не менее в «Барсуках» писатель обращается к ней, с тем

чтобы с ее помощью исследовать, гарантирован ли герой от глухоты, от невосприимчивости к зовам земли, к зовам ждущего его решений окружающего мира. Формула Достоевского позволяет побудить героя к эмоциональной раскованности, проследить, каковы в нем задатки и строгой, воспитанной разумом воли, и сопереживания с охваченной борениями окружающей действительностью. Леонову важно было обнаружить амплитуду чувствований и умонастроений героя, чтобы раскрыть тот круг эмоций, который питал эту личность.

После первых столь трудных, не принесших сближения шагов Павел решается на полное искренности откровение, на «леденящее кровь признание», в котором раскрывалась готовность и умение людей революции проникаться самыми сложными исканиями времени.

С точки зрения поэтики, особенность этого признания заключалась в том, что Леонов не сохраняет в нем монологической интонации. Психологическое состояние героя отмечено борением. Герой Леонова был способен преодолеть такой путь самопознания, он был вынужден вступить на этот путь, с тем чтобы суметь возглавить историческую жизнь. Павлу предстояло пережить своим сердцем, постичь умом искания своего оппонента. Семен больше чувствовал, инстинктивно угадывал, чем логически доказывал. Он не мог схватить мысли брата, он слушал его в тяжелом молчании. Поэтому и возникает тот внутренний диалог, который позволяет Павлу «перетащить на себе» жизненный опыт противника и тем самым лично проникнуться его поиском.

«Чего же ты злишься! Драться потом будем. Я не за тем пришел, — легонько пожал плечами Павел. — Ты мне уж очень любопытен теперь, Семен. . . — Голос Павла смягчился до искренности, а Семена, когда садился, вновь кольнула тревога.

— Очень я к тебе любопытен. . . Я ведь сразу узнал, что это ты и есть! Я и вообще к человеку стал любопытен, ты не гляди, что я. . .» (2, 320).

Искренность, полная братской теплоты интонация и вместе с тем добрая пытливость к человеческим судьбам свидетельствовали о широкой и проникновенной гуманности революции. Это вызывало доверие к Павлу. Но «кольнула тревога!» — и это было первым симптомом, импульсом того *conflict*, которое неотвратимо вело героя к сакраментальному сомнению.

Вслед за первыми словами признания возникла неожиданная психологическая реакция, она обозначала, что контрвозражение существует не только извне, оно проникло в глубинные настроения героя: Павел «запнулся, и лицо его на мгновение омрачилось». Чем могла быть вызвана такая реакция? Какие обстоятельства могли поставить под сомнение настолько открыто идущее к людям человеколюбие? Леонов стремится вывести разговор за рамки психологических мотивировок. Писатель осторожно, но уверенно подключает социально-исторический материал, все непо-

средственнее тем самым связывая формулу Достоевского с конкретными проблемами своего времени. Как бы в объяснение неожиданно возникшей депрессии Павел поведал Семену о находящемся в его отряде дьяконе, бывшем анархисте, который «в старое время крепко обижен был». Поведение этого человека наводит героя на тяжелые размышления, поведать о них брату стоило Павлу немалых нравственных усилий: «Вот я гляжу на него и все не могу понять: откуда столько берется в нем? .. Да и вообще в людях, брат, непонятого больше, чем понятного. Мне вот третьего дня в голову пришло: может, и совсем не следует быть человеку? .. Ведь раз образец негоден, значит насмарку его? ..» (2, 320). Гуманное любопытство к тому сложнейшему человеческому материалу, с которым столкнулась революция и которой был принят ею под свой кров, поставило героя перед неразрешимой задачей. Позволив контрвозражению ворваться в размышления героя, Леонов привел это противоречие к тому варианту, который был почти текстуально созвучен размышлениям Достоевского: «... может, и совсем не следует быть человеку? .. Ведь раз образец негоден, значит — насмарку его?».

Неистовое любопытство Достоевского к человеческой природе было связано с его убеждением в том, что зараженный деспотизмом человек не в состоянии осуществить до конца благородные гуманистические помыслы ни одной из революций, он так или иначе скомпрометирует их.

Вступив на путь Достоевского, Леонов принимал к исследованию и эти постулаты Достоевского, принимал как вызов, который предстояло отвести от революции.

В «Барсуках» такое решение задачи было необходимо и потому, что ответа Павла ждало не философское, где-то далеко за зарослями можжевела существующее человечество, которое, может быть, и могло бы удовлетвориться на какое-то время одним из новых преподнесенных ему постулатов, а в неприступном молчании слушающий исповедь брата Семен. Прежде всего ему, этому смятенному посланцу тех, кто силою исторических обстоятельств компрометировал «образец человека», необходимо было воочию понять, как справится с сомнением Павел, к какому придет он решению. От этого зависела их судьба.

В воссоздании процесса самопознания героя Леонов не уходит от тех найденных Достоевским координат, которые характеризовали важнейшие особенности национального образа мышления. Та же искренность откровения, то же бескомпромиссное стремление постичь истину до конца.

Не в силах ни постичь всю противоречивость действительности, ни преодолеть или отвергнуть ее, герой доверительно признается в том, что принимает эту противоречивость пока еще априорно, принимает ее как гипотезу: «Павел криво усмехнулся. — Что ты тут поделаешь? .. человек — это, брат, историческая необходимость! .. Семен не схватил его мысли, но ему

показалось, что лоб у брата стал как-то выпуклей, а губы вяло обвисли» (2, 320). Мотив такой гипотезы обладал немалой утверждающей силой, поскольку стоял на защите прав исторической реальности. Он имел тот запас энергии, то активное положительное содержание, которые подготавливали разрушение концепции Достоевского. Казалось, герой приближался к оптимистическому выводу. Но он по своей нравственной природе не мог удовлетвориться облегченным решением. Разбуженная революцией, требовавшая мудрых и бескомпромиссных решений, живая действительность не могла удовлетвориться на свой счет гипотетическими воззрениями. Это понимал и чувствовал леоновский герой, он испытывал боль и неловкость, отчего и стал «выпуклей» его лоб, а «губы вяло обвисли». Несогласие живой жизни с вяло произнесенными словами породило и мрачное молчание Семена. В молчании зрел глухой протест против той гипотетичности, с которой Павел позволял себе принять Семена. Принесший революции свой нелегкий, противоречивый и в то же время не устранимый из национальной действительности опыт, Семен хотя и инстинктивно, но ждал такого решения, которое бы гарантировало права этого опыта на жизнь. Молчание Семена обрело в повествовании значение того *contra*, которое в тяжелом натиске оказывало сопротивление надвигающейся воле товарища Антоны. Но в том-то и состояла особенность леоновского Павла, что он был одарен вдохновенным подвижничеством, которое и должно было сломать барьер непримиримости. Готовность Павла принять удар на себя, его способность к самопожертвованию, к преданному и искреннему сопереживанию свидетельствовали о нравственной силе героя. Поэтому Павел в последнем дыхании своей исповеди и смог взять всю тяжесть обнаружившейся ситуации на себя, чтобы увести от революции зреющий протест Семена: «Павел разглядывал жучка, ползшего у него на ладони. — Устал я, что ли, — не знаю. Но только думать о большом и главном всегда на просторе нужно, под звездным небом, например!

Только последнее — „думать надо на просторе“ — и понял Семен; оба теперь думали о разном» (2, 320—321).

Последняя фраза, казалось, констатировала безрезультатность усилий Павла установить взаимопонимание с братом. Уходил «в песок», оставался без ответа и принятый от Достоевского вопрос о качестве человеческого материала, даже несмотря на то, что спустя десятилетия Леонов сразу вслед за фразой «ведь раз образец негоден, значит — насмарку его?» включил немедленное опровержение этой мысли: «Ан нет: чуточку подправить — отличный получится образец!» (2, 320). Хотя это опровержение в какой-то мере и препятствовало проникновению полемики с Достоевским в глубь романа, все же остановить это проникновение оно не смогло. Оставалось усталое раздумье Павла о человеке как исторической необходимости, непреклонным оставалось и по-

лемическое молчание Семена. Позднейшее редактирование романа не могло ослабить исследования действительности, предпринятого в «Барсуках» во многом в координатах Достоевского.

Финал исповеди Павла лишь на первый взгляд мог свидетельствовать о спаде борьбы. На самом деле он лишь сильнее обнажал и прочнее сохранял то двуединство, которое отражало сущность воссозданного в романе мира.

«Опробование» Леоновым формулы Достоевского (жизненное звание и сознание приобретает только опытом pro и contra) помогло по-новому раскрыть характер Павла. Хотя герой на глазах читателя прошел по этой формуле и очень короткий, длиною всего в исповедь, путь, именно преодоление этого пути и обнаруживало в нем неожиданный, может быть, для пореволюционных лет мотив раздумчивой и проникновенной сопричастности с окружающим. Уже сама эта щемящая проникновенность находилась в тональности тех образов Достоевского, которые воплощали нравственный идеал художника.

«Только последнее — „думать надо на просторе“ — и понял Семен» — этот моментально, но необратимо раскрывшийся факт обнажал почву родства братьев. Здесь раскрывался и особый строй мышления и особый характер нравственности героев Леонова.

Символическое «думать надо на просторе» выводило их перед громадой мироздания. Это движение вычерчивало тот маршрут, который подводил именно к леоновскому пониманию социальной гармонии. Особенность этого понимания заключается в том, что писателю всегда было чуждо представление о социально-нравственной гармонии как о сколько-нибудь благополучно завершенном отрезке исторического пути или как о более или менее удовлетворенной жажде частного благополучия. В книгах Леонова нет ни счастливых, ни несчастливых концов. Герой этих книг находится в поиске такой справедливости, которая была бы гармонически настроена, в унисон с сложнейшим звучанием всей жизни на земле.

Поэтому социальные проблемы в творчестве Леонова не исчерпываются короткой злободневностью, они, как правило, обусловлены тем поиском, который предпринимает писатель в области философского осмысления происходящих в мире процессов. Леонов всегда словно прислушивается к тому, как отзовется в мировой жизни каждый шаг, каждый поступок человека и человечества, с тем чтобы слышать в этом движении чистоту нравственных устремлений, чтобы распознать симптомы и возможной дисгармонии.

Во всем этом жило созвучие с мирозерцанием Достоевского. Всего однажды, кажется, он бросил фразу: «Мы из тех, что не можем оставаться спокойными в пустоте. . .»²²⁵

²²⁵ Незданный Достоевский, с. 314.

Леонов же, начиная с «Барсуков», от произведения к произведению все смелее выводил своих героев в «громадный, благоговейно затихший океан» (10, 356) вселенной как на величайшее испытание его нравственных сил перед масштабами мировой жизни.

Писатель словно стремится проверить то, чего не успел сделать Достоевский: каким же станет духовное беспокойство соотечественника, оказавшегося во «вселенской пустоте»?

И ни в «Дороге на Океан», ни в «Мироздании по Дымкову», ни в «Последней прогулке» эти встречи с мирозданием не походили у Леонова на эпизоды из жанра научной фантастики. Каждый раз — это строгая научная гипотеза о физической жизни Большой Вселенной, погруженная в мир сложных человеческих переживаний.

Что же касается Достоевского, то он проникался главным образом мыслительными масштабами вселенской гармонии. И хотя в «Братьях Карамазовых» прозвучал призыв Зосимы любить каждую травинку, каждую пташку на земле, в самую толщу природы во всем ее богатстве и многообразии проникнуть писателю все же почти не удавалось. Призыв Зосимы оставался только призывом.

Леонову же по мере развития его творчества оказывались все более доступными эти разноглубокие слои жизни. Герой Леонова входил в мир с взволнованным ощущением непосредственной близости к окружающей действительности, причем это чувство обладало ферментом не горделивого — от одной уже принадлежности к величественности вселенной — возвеличения человека, а исповедуемого героем со всей мерой ответственности чувства сопричастности к судьбе вселенской жизни, вплоть до последней ее песчинки. Поэтому леоновский герой, несмотря на все свои должности на земле, никогда не выбирал роли гегемона, он всегда неутомимый работник, одержимый исследователь.

Это качество мышления писателя определило и особенности его решения темы революции. В отличие от Достоевского, который видел в революции лишь разрушительное деспотическое начало, Леонов рассматривал революцию как важнейший, отвечающий законам природы акт, который должен сблизить человека и вселенную. И симптоматично, что не кто иной, как ушедшие в бунтарское подполье барсуковские мужики, на себе познавшие тот закон наследственности, что «сыну супротив матери не выстоять» (2, 233), поднимают в романе спор «о буянстве города против всяких величественных вещей», спор о том, «одолит ли природа науку». Именно эти мужики и приносят революции повесть «Про неистового Калафата» как тревожное предостережение человечеству о возможной мировой катастрофе, если пренебречь мудрыми законами земли.

Легенда о Калафате занимает ключевую позицию в сюжете этого романа. В поле действия ее «радаров» оказываются и

судьбы Павла и Семена. В ней, словно в кодовом письме, за-таены, может быть, самые важные думы писателя о тех опасностях, которые могут подстергать человечество на его пути к будущему. Изучению этих опасностей и будет посвящено все последующее — после легенды о Калафате²²⁶ — творчество художника.

Сказание «Про неистового Калафата» не имеет поэтических соприкосновений с какими бы то ни было даже отдаленными эпизодами из произведений Достоевского, но сама философско-эстетическая инженерия этой новеллы вновь обнаруживает родство с исканиями именно этого классика.

В последние годы Леонов не раз обращал внимание современной литературы на то, что она должна повышать свою мыслительную емкость путем создания «художественных образов-символов, из которых составляются в искусстве математические уравнения на высшем уровне». Родоначалником таких образов он считает Достоевского: «Его искусство алгебраично, оно написано национальными знаками. А это значит, что оно принадлежит и большой человеческой судьбе» (18 мая 1971 года).

Потому так настойчив призывает Леонова к советской литературе «учиться у Достоевского... отходу от описательства, поиску истинного человеческого зерна в слове, в ситуации, пониманию кода, которым пишется человеческая история» (там же).

Углубление философских возможностей литературы именно через эстетику такого кода, который приближен к «детскому секрету» замысла, к простейшему слогу «материнского языка», способного «выразить магическую сущность наблюдаемых явлений», Леонов расценивает как магистральное русло развития искусства XX века: «... изложить логику громоздкого явления на уровне того букваря, где век — другой спустя оно уложится в какой-нибудь десяток общедоступных строк».²²⁷

Легенда о Калафате и явилась одной из таких «кодовых» записей художника.

При своем первом появлении в «Барсуках» сказание раскрыло лишь частичное функциональное действие запечатленной в нем «алгебраической записи». Последующее творчество писателя показало, что в этой легенде была заключена потенциальная возможность нескольких стратегических решений в области и поэтики, и идеологии леоновского творчества. Характерно в связи с этим, что именно искусство такой стратегии прежде всего и привлекает Леонова в Достоевском. Он говорил однажды: «У Достоевского — идет игра... Вот раскрывается перед вами шахматная доска — и идет игра на тысячи лет, он бьет и в бога, и в дьявола. Меня это и привлекает» (19 мая 1971 года).

²²⁶ Легенда была написана в 1916 году; это собственное творение Леонова, а не переложение, как принято считать, старовойской притчи.

²²⁷ Москва, 1977, № 1, с. 91.

В «Барсуках», в начале 20-х годов, писатель сумел сделать уже несколько таких шахматных ходов. Сказание о Калафате по своим литературным признакам приближается к жанру притчи; здесь каждое сюжетное движение, каждый метафорический штрих наделяется смысловой многозначительностью.

Открывала повествование картина крестьянской идиллии: «... древние-т времена — просторные, и воздуха были чище! Поля да птицы, леса да лисицы, а по овражкам ключи бьют» (2, 234). Своей грубоватой иронической полуиздевкой над образом мышления мужика эта зарисовка адресовалась, по-видимому, прежде всего к тем бунтующим крестьянам, которых возглавил Семен Рахлеев. Их оппозицию писатель приравнивал в какой-то мере к наивным, недалеким, хотя и не без мужицкой хитринки, воззрениям жителей воссозданной в легенде сказочной древности. Там царь мог у Леонова «заорать с башни: „Все мое! И реки, и леса, и болота, и овраги, и мужики, и медведи, и земля, и поднебесныё. !“», а «мужик и не обижался, хоть и слышал... Без обиды люди жили...» (2, 234). Крестьянская идиллия, как подчеркивал Леонов, изнутри была поражена социальной несправедливостью, и как бы мужик ни пытался не замечать этого, разрушение идиллии было неизбежно.

Трудно говорить, развертывал ли здесь Леонов намеренную полемику с концепцией Достоевского о крестьянской общине как наиболее гармонической форме общественных отношений. Объективно такая полемика присутствовала в легенде о Калафате. Но она не была все же лейтмотивом в этой притче, главное в ней больше сближало Леонова с Достоевским, чем разъединяло их. Этим главным была тревога за будущее человеческого жизнеустройства, она-то и рождала сходство поэтических решений.

В работах о «Барсуках» не раз отмечалось, что признаком такой общности был мотив возведения символической башни — как аналогия с известной библейской притчей о Вавилонской башне.²²⁸ К этой притче не раз обращался и Достоевский. В то же время исследователями было замечено, что сходство в этом плане выглядит все же как не более чем «отдаленная реминисценция».²²⁹ Но представляется, что это наблюдение не исчерпывает вопроса, существуют ли глубинные контакты этих сюжетных мотивов, они-то и заслуживают особого внимания.

Важно при этом не забывать, что неутолимая «жажда нравственности» и катастрофические глубины философского мышления Достоевского наделили миф о Вавилонской башне столь сложным и многогранным содержанием, какого не знал библейский вариант этого мифа. Изложенный в одиннадцатой главе «Первой книги Моисеевой» (§ 1—9) из «Священного писания»,

²²⁸ См.: Лысов А. О библейской культуре в творчестве Л. Леонова. — В кн.: Литература. Вильнюс, 1980, вып. XXII (2), с. 70—72.

²²⁹ Там же, с. 70.

этот миф сводился к тому, что всевышний не позволил народу, сказавшему однажды: «... Построим себе город и башню, высокую до небес: и сделаем себе имя, прежде нежели рассеемся по лицу всей земли»,²³⁰ — насладиться своим посягательством на неприкосновенность «небес». Коварный замысел свидетельствовал о непомерном своеволии людей. Ослепленные эгоистической целью, они были не в состоянии ни сознаться в порочности своих побуждений, ни увидеть того, что задуманный план они просто не в силах осуществить: «... вот, один народ, и один у всех язык: и вот, что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать».²³¹

Но всевышнюю власть беспокоили не столько пороки людей, сколько сам факт посягательства на «небеса». И потому было послано наказание на землю: «Сойдем же и смешаем там язык их, так чтобы один не понимал речи другого». Потеряв возможность понимать друг друга, люди «перестали строить город (и башню)». Так был разрушен своевольный замысел людей, а народ был «рассеян... по всей земле».²³²

Церковь до сих пор толкует это повествование преимущественно лишь как историю возникновения на земле разных национальностей: «Идея людской общности... лежит в основе древнего мифа о Вавилонской башне, который считает изначальное единство человечества чем-то само собой разумеющимся и стремится лишь объяснить, почему это единство было нарушено и человечество распалось на множество народов и языков».²³³

Но Достоевский библейское писание воспринимал как «изъяснение мира и человека и характеров человеческих». Он считал (произнося устами Зосимы), что в этой книге «и названо все и указано на веки веков», «сколько тайн разрешенных и откровенных» (Д, 14, 265).

Поэтому и миф о Вавилонской башне был им осмыслен не иначе как одно из предречений судьбы человечеству, как одна из «разрешенных» тайн человеческого бытия. Писатель увидел в этом мифе мрачное, тревожное предзнаменование: людское своеволие, если оно будет пытаться вырваться из-под власти высших предназначений, так или иначе потерпит крах и понесет кару.

Напоминание о Вавилонской башне каждый раз в произведениях Достоевского играло роль своеобразного пароля, это было как тест, по которому писатель стремился определить черты нравственного, философского облика той или иной общественной идеи, к которой был обращен его взор.

²³⁰ Библия или книги священного писания ветхого и нового завета. М., 1896, с. 12.

²³¹ Там же.

²³² Там же.

²³³ Джонсон Х. Христиане и коммунизм, с. 40.

Миф о Вавилонской башне в «Братьях Карамазовых», например, возникает не однажды.

Он выступает здесь прежде всего как предсказание атеизму, социализму во что бы то ни стало печальной — по Достоевскому — судьбы: «... социализм есть не только рабочий вопрос...; но по преимуществу есть атеистический вопрос...; вопрос Вавилонской башни, строящейся именно без бога, не для достижения небес с земли, а для сведения небес на землю» (Д, 14, 25). Писатель боялся, что удовлетворение социальных, материальных запросов людей сведется к укоренению бездуховности, и потому так много значил для него в мифе о Вавилонской башне факт «сведения небес на землю». Это и было символом грозившей бездуховности, утраты человечеством возвышенной веры в идеалы. Трагический силуэт Вавилонской башни возникал и в главе о Великом Инквизиторе. Здесь он связывался главным образом с всегда мучившей писателя мыслью о тщетности будто бы всех усилий человечества построить жизнь вне христианских идеалов. «На месте храма твоего, — звучало в устах Инквизитора, — воздвигнется здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня, и хотя и эта не достроится, как и прежняя, но все же ты бы мог избежать этой новой башни и на тысячу лет сократить страдания людей, ибо к нам же ведь придут они, намучившись со своей башней... И тогда уж мы и достроим их башню, ибо достроит тот, кто накормит...» (Д, 14, 230—231). «Начав возводить свою Вавилонскую башню, без нас, — продолжал Инквизитор, — они кончат антропофагией» (Д, 14, 235).

Как становится видно, простейший «чертеж» библейской легенды Достоевский наполняет сложным, разноплановым содержанием. С помощью этого мифа писатель делает несколько «шахматных ходов». «Детский рисунок» замысла легенды позволяет художнику приемом «алгебраической» записи составлять сложнейшие «уравнения» социально-философского порядка. В черновых материалах к «Братьям Карамазовым» хранится еще более разветвленная, чем в каноническом тексте, цепь ассоциаций с мифом о Вавилонской башне.

С помощью этого мифа Достоевский оформлял, например, одну из главных своих социально-философских идей, которая провозглашала, что сначала необходимо осуществить нравственную перестройку людей, а затем вносить изменения в строй общественных отношений. Несоблюдение этой последовательности, как считал Достоевский, неминуемо приведет к несостоятельности, к краху любого из планов перестройки общества. Так возникало «уравнение»: «Будьте братьями, и будет братство, а то — Вавилонская башня» (Д, 15, 244).

Миф о Вавилонской башне участвовал и в оформлении мысли писателя о всепобеждающей силе нравственных идеалов.

Достоевский нашел в образе Христа единственное спасительное подтверждение тому, что воплощение нравственно прекрас-

ного возможно, — раз появилась в сознании человечества столь конкретная реальность, как фигура Христа. Именно с этим воплощением идеала писатель и связывал надежду на спасение людской массы от самоистребления. Страх от того, что человечество будто бы ждет неминуемая гибель, не давал покоя писателю. Он искал людям средство для самоспасения и уповал только на нравственные силы человека. Он боялся, что человек не сумеет распорядиться своим разумом, не уберезет себя от пороков, связанных с удовлетворением низменных материальных потребностей. Ему виделось, что человечество, подобно тем, кто уже при самом его возникновении (по библейскому писанию) был охвачен порочным, бессмысленным стремлением возвести Вавилонскую башню, погрязнет в алчности и придет к предательскому самоубийству. В связи с этим в черновиках к «Братьям Карамазовым» была запечатлена еще одна «алгебраическая» запись художника: «Мечта. Христос гораздо вернее, чем Вавилонская башня. Предпоследний умертвит последнего» (Д, 15, 248).

Наделенный столь сложным содержанием миф о Вавилонской башне выражал, следовательно, такую философскую величину, которая всегда выступала у Достоевского как противопоставление его учению о прекрасном, о нравственном идеале. Симптоматично, что напоминание именно об этом мифе возникло и во «Вступительном слове» писателя, сказанном им на Литературном утре в пользу студентов Петербургского университета 30 декабря 1879 года перед чтением главы «Великий Инквизитор»: «Если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего (т. е. с задачами социального переустройства, — Н. Г.), ... то ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христа идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня» (Д, 15, 198).

Мотив строительства «неистовым» Калафатом башни — и тоже «до небес» (2, 235) — несомненно подключается к традиции Достоевского.

Решаясь продолжить философский поиск автора «Братьев Карамазовых» относительно судеб человечества, Леонов тоже обратился к мифу о Вавилонской башне, чтобы вступить в уже проложенное Достоевским русло исканий и тем самым иметь возможность сделать новый шаг по этому руслу. Так заявляла о себе жизнь традиции.²³⁴

После произведений Достоевского миф о Вавилонской башне стал своеобразной формулой, в которой было «залогарифмировано» вполне определенное философское, а отчасти и поэтическое содержание.

²³⁴ См. также: Opitz R. Lar Kalafat und die Bauern. — В кн.: Lеонов L. Die Dachse. Leipzig, 1974, S. 397—417.

В творчестве Леонова эта формула обогащалась новыми философско-поэтическими идеями.

В библейском варианте строительство башни не состоялось из-за того, что люди забылись в своем посягательстве на «небеса», за что и были наказаны.

Достоевский в людском своеволии увидел предзнаменование непоправимой трагедии человечества. Самый замысел строительства Вавилонской башни он расценивал как подрыв нравственных идеалов. А изменив нравственным (по Достоевскому — христианским) принципам, человечество становилось глухим к духовным запросам. В таком случае оно могло ожидать к себе отношение не иначе как к «звериному стаду» (Д, 15, 198), которое нуждается лишь в одном: чтобы его насытили. Именно этого больше всего и боялся Достоевский; ему казалось, что «социальная любовь к человечеству» (Д, 15, 198) — это и есть только насытить людей. Метафора «Вавилонская башня» и звучала у Достоевского как заклятие, наложенное на все то, что могло разрушить духовность, унизить достоинство человечества.

В «Барсуках» мотив строительства Калафатом башни «до небес» сохранял родство с творчеством Достоевского в главном: он стал тоже «кодовой записью» художника именно о социально-нравственных издержках поведения человечества во время движения его к будущему.

Но Леонов подошел к мифу с иной стороны. Проблема людского своеволия волновала его главным образом не в философско-обобщенном плане, а как линия социального поведения людей. Поэтому если у Достоевского миф о Вавилонской башне присутствовал в виде обобщенной идеи, только как знак (в прямом и переносном смысле), то у Леонова легенда уподоблена народному сказанию. Она буквально напоена народными думами и речениями, наблюдениями народа над смыслом человеческой жизни. Благодаря этому в «Сказании о неистовом Калафате» была произведена художником своеобразная расшифровка мифа, но расшифровка поведения человека не в атмосфере библейских событий, а в непосредственном приближении к национальной почве. Поэтому народное мнение так много и значит в легенде.

Леонов попытался увидеть последствия людского своеволия не по отношению к «небесам», а на земле, в отношениях людей между собой. Попытался увидеть личину того своеволия, которое как раз и может вознамериться преступно уравнивать людей, загубить даже и природу. «На каждую рыбину поставим номер, тоже и на звезду, тоже и на каждую травину, холостую и цветущую...», — строил планы Калафат. А когда осуществил свои намерения, то «все кругом погрузнело» (2, 234—235).

Разделяя тревогу Достоевского за будущее человечества, Леонов предложил такое прочтение мифа, где каждый штрих повествования содержал аллегорическую апелляцию к современ-

ности. Например, «Калафатово клеймо безошибочно угадывал Леонов... на пролеткультовских попытках подменить человека „социальным автоматом“». ²³⁵ Легенда о Калафате своей аллегорией обращена против любого рода уравниловских тенденций (потому и «все кругом погрузнело», когда Калафат «клейма» вокруг наставил). Именно такие тенденции и могут довести человечество до того унижительного состояния, которое так пугало Достоевского.

Многослойность, многогранность философского содержания леоновского сказания про Калафата поразительна.

Элементы полемики с Достоевским пронизаны искрящейся народной мудростью, они рассеивают мрачную тень прогнозов этого писателя и уже одним этим противостоят его доктринам. Опровержение Достоевского касалось не только вопроса о крестьянской общине. Спор Леонова был нацелен на главное звено в концепции автора «Братьев Карамазовых». Устами простолюдина («лесной старичок, на нем шляпа деревянной коры, в руке лукошко» — 2, 235) Леонов вновь, как и в первых рассказах, опрокидывал ту легенду о святости отношения простого народа к христианскому учению, которая была главной надеждой Достоевского. В ответ на слова Калафата «Буду башню строить» старичок с многозначительной обычностью ответил, словно нанося рану верованиям Достоевского: «Так ведь туда и другие дороги есть» (2, 235). Значит, «небеса» не только доступны человеку, но пути к ним не представляют ни особой сложности, ни особого интереса для простого человека. Оппозиция крестьянского люда Калафатовой идее строительства башни, его желанию добраться до небесных светил (чтобы и на них поставить клеймо своей убогой статистики) оказывается лишенной какого бы то ни было пиетета перед «всевышней» жизнью. Казалось, надо было ждать крестьянского выражения страха либо заискивания перед небом, когда те узнали, что Калафат решается перевозжить «небеса». Но в ответ звучала только обезоруживающая простая, мудрая ирония по отношению и к небу, и к Калафату. Она-то и была самым большим ударом по учению Достоевского. Мужики советовали Калафату: чем до небес добираться, лучше «сапоги шей!» (2, 235); они сетовали, что за это время «другой землицы сколько бы напахал...» (2, 234), — т. е. всевышняя жизнь нисколько не беспокоила леоновских крестьян, они были заняты земными заботами. Да и выстроенная башня не удивила простонародье встречей с небом: «уж больно солнцем макушку» стало «жечь» (2, 236) — только и всех впечатлений.

Даже Калафат, это тупое, уродливое воплощение своеволия, не мог не чувствовать крестьянской оппозиции. Потому он, от-

²³⁵ Лысов А. О библейской культуре в творчестве Леонова. — В кн.: Literature, XXII (2), с. 71.

мечает писатель, «собрался ... на небо», «семерых жуликов, какие почестнее, выбрал с собой, зашел в башню, все затворы защелкнул, чтобы *никто из простонародья*, скажем, не мог за ним идти» (курсив мой, — Н. Г.) (2, 236). И возводили-то башню у Леонова персонажи далеко не библейского обличия, а всего лишь «жулики» («пока строил башню, уйма жулья развелось, на каждый кирпич по жулику» — 2, 236) да «военнопленные» («Семь глухих стран покорил, да две ему так сдались, с голосу» — 2, 235).

Но, опровергая христианствующие идеи, Леонов открыто, бесстрашно присоединялся к тревогам Достоевского, к тем его предвидениям, которые говорили о катастрофических опасностях, подстерегающих человечество, если оно позволит своеволию взять власть над земной жизнью. Доказывая справедливость тревог Достоевского, Леонов не щадил эстетического чувства читателя, он был беспощаден в стилистике своего художественного письма. Поэтому в своеобразном тандеме со своеволием, с Калафатовым своевольничанием над земной жизнью в повествовании появляется символ неизбежной при всяком своеволии нечистоплотности. Калафат хвалился: «У меня вошь и та до пяти фунтов дошла!»; в ответ на это прозвучало мудрое крестьянское предостережение. «Старичок засмеялся: „Зачем же тебе расти, коли и вошь рядом с тобой растет? Ты — с гору, а вошь — с полторы. Еще боле будет она тебя глотать!“». (2, 235).

Леонов «закодировал» в сказании о Калафате и важнейшие из тех ступеней, по которым своеволие подымается к власти над миром: это небрежение к опыту жизни, к наследию отцов (Калафат отцу перед тем, как начать свои преступные деяния: «Теперь я тебя оставлю, а буду сам дело вершить» — 2, 235) и небрежение к людскому мнению («Вот я ухожу в горы. Там буду еометрию изучать...» — 2, 234).

Страшные последствия диктаторского обращения с земной жизнью символизирует в сказании и другой мотив: «Все пухнуть стало! Люди пухли силой да яростью, дерево — гордыней, что земное, ночь вдвое против дня распухла...» (2, 235). Писатель не пощадил даже дерева, своего рода святыню в его воззрениях, чтобы напомнить о пороках, которые могут неизлечимо поранить человечество.

Но если в библейском повествовании башня была разрушена всевышней властью, у Достоевского — разрушена порочными, с его точки зрения, идеями о мироустройстве, то у Леонова расчет с Калафатом и его башней произвела природа, не потерпев насилия над собой; земля поглотила, разрушила все построения Калафатова «голого ума». Она совершила все же возмездие над Калафатом и не дала ему «ни на вершок» подняться над собой: «Он — шаг вверх, — а башня — шаг вниз, в землю. А вокруг сызнов леса шумят, а в лесах — лисицы. Благоуханно поля цветут, а в полях — птицы. Поскидала с себя природа Калафа-

товы пачпорта. Так ни к чему и не прикончилось». «Вся еометрия Калафата насмарку пошла» (2, 236).

Поэтические особенности легенды «Про неистового Калафата», как и многих такого рода сказаний, рассыпанных буквально в каждом леоновском произведении, показывают, что творчество этого писателя в известном смысле подключается к тем «знаковым процессам», которые резко возрастают в искусстве XX века. «Процессы эти, — как отмечает М. Б. Храпченко, — связаны... с усилением мифологизации социальных явлений».²³⁶ Симптоматично, что, по признанию Л. М. Леонова, и в новом романе (фрагменты: «Мироздание по Дымкову», «Последняя прогулка») в основу положена «мифологическая концепция».²³⁷ Не изучавшийся еще историками советской литературы, этот вопрос требует обстоятельного рассмотрения, он связан с осмыслением не только таких историко-литературных проблем, которые еще не поднимались леоноведами, но и острых проблем методологического характера.

Сейчас же можно утверждать, что в отличие от разного рода «отчуждений», насаждаемых буржуазным искусством XX века, леоновское обращение к мифологическому материалу помогает писателю развивать наиболее плодотворные традиции русской классической литературы. Леонов наделяет мифологические структуры сложным идейно-эстетическим материалом, переосмысливает существующие мифологические концепции не с целью констатировать бессилие художника перед будто бы «странной, непонятной, труднодостижимой»²³⁸ действительностью, но с тем, чтобы углубить идеологическое содержание, усилить идеологическую направленность литературного произведения, повысить нравственную ответственность художника за совершающееся на земле.

Так было и с легендой о Калафате. Сказание «Про неистового Калафата» — одна из тех драгоценных для Леонова «кодовых записей», которая не теряет своей поэтической и идеологической силы от того, что произносится в «Барсуках» устами недоверчивых, взбунтовавшихся крестьян, хотя в леоноведении и существует вполне устойчивая привычка в крестьянской насмешке, в крестьянском сопротивлении «еометрии Калафата» видеть не иначе как оппозиционные настроения крестьян по отношению к городу, к революции.²³⁹

И если говорить о тех «шахматных ходах» в искусстве, которые могут «бить и в бога и в дьявола», то один из таких

²³⁶ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978, с. 290.

²³⁷ Об этом Л. М. Леонов сообщил в письме к автору настоящей работы 22 июля 1981 года.

²³⁸ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек, с. 291.

²³⁹ См. об этом: Лысов А. О библейской культуре в творчестве Леонова, с. 70—71.

ходов, сделанный Леоновым в сказании «Про неистового Калафата», спустя десятилетия отозвался, например, во фрагменте из нового романа — в «Последней прогулке».

Когда в «Барсуках» была повеяна Евграфом Подпрятковым притча о Калафате, то среди нещедрых крестьянских реплик была одна, Тешки-пензяка, как запоздалый совет Калафату. В ней затаилась вроде бы немудреная на первый взгляд многозначительность: «Каб ее бетоном сперва залить, землю-те. вокруг. Может, и польза б вышла!» (2, 236). Но вполне разумная, казалось бы, строительная «конструктивность» этого добродушного предложения была сразу же оспорена в романе с морально-этической стороны, с точки зрения нравственного отношения человека к благам природы, и оспорена ни кем иным, как Семеном Рахлеевым: «Во-во! Может, там, на небе-то, сено растет. . . Так и не возить, скидывай его прямо сверху, — поддразнил Семен» (2, 236).

Спрятанный в «Барсуках» в мужском балагурстве, этот намеченный Леоновым — художником и мыслителем «шахматный ход» и обрел свою реальность в новом романе. Именно залитую «бетоном» и землю, и человеческую жизнь — если бы взялся за это Калафат — показал Леонов в «Последней прогулке».

В «Последней прогулке» безжалостно воссоздана как раз именно такая картина существования человечества, где природа, жизнь, казалось, сдались Калафатову безумию. В результате всего лишь «чуть навькате и уже без малейшей блестинки (потерян даже и этот леоновский пароль гуманности, пароль преемственности человеческой истории! — *Н. Г.*), хотя по наследственности в чем-то еще зрячие, с оттенком индивидуальности, человечьи глаза» только и не давали возможности признать «перерожденье человечества в отряд членистоногих». Все остальное — «вроде вплотную, с отгибом назад присаженная к туловищу, и, видимо, упрочненная голова», «заметное скелетное преобразование применительно к горизонтальному перемещению в тесных тоннельных переходах, а также хитиновокоричневатая панцирность безволосых лиц, лишенных мимической подвижности»,²⁴⁰ — все свидетельствует именно о таком перерождении. Ведь в «Последней прогулке» скомпрометирована даже всегда неприкосновенная у Леонова дума о «шестиии человечества к звездам», рожденная как бы одним камертоном от известного созвучия с мечтой Достоевского о золотом веке. В изуродованном, членистоногом человечестве Леонов обозначил «арьергард человечества, замыкавший его неповторимое *шестие к звездам*».²⁴¹

Такое художественное решение (к нему пришел писатель в новом романе) говорит о том, что это не отказ от того тол-

²⁴⁰ Леонов Л. Последняя прогулка. Фрагмент из романа. — Москва, 1979. № 4, с. 137.

²⁴¹ Там же, с. 138.

кования легенды о Калафате, которое жило в «Барсуках». Леонов решился предложить современникам осмыслить другой, иной из возможных, потенциальных вариантов этой легенды.

Отсюда и кажущееся жестокосердие художника в «Последней прогулке». Да и как иначе может выглядеть земля, если выпадет ей судьба: залиют «бетоном». Предложенный в новом романе вариант легенды о Калафате свидетельствует не о расстерянности или бессилии художника перед опасностью времени; в своем предостережении человечеству он сосредоточен на том, чтобы позволить современникам познать один из самых мужественных постулатов, сформулированных, как представляется, когда-либо Леоновым: «Оптимизм в том и состоит, чтобы правильно понимать потребность пессимизма» (19 мая 1971 года).

В окружении тех вопросов, которые были подняты в легенде о Калафате, судьба поединка между Семеном и Павлом обретала еще более значимый характер. Легенда о Калафате создавала тот сложный философский фон, то «магнитное поле» философских исканий, в соотнесенности с которыми только и можно понять судьбу взаимоотношений этих героев.

В «Барсуках» Леонову предстояло вывести на встречу со вселенной своего современника, охваченного нелегкими заботами земной революции. Это открывало герою всю меру его ответственности за судьбу мира и ставило его в этом отношении вровень с героем Достоевского, открывало перед ним также же, что и у Достоевского, горизонты.

Немаловажно, что в более позднем варианте писатель стремился раздвинуть в этой встрече небосвод над головой героев. Последние слова исповеди Павла получают несколько иное звучание. Вместо: «Думать всегда на просторе нужно, в лесу, например», — появляется: «Но только думать о большом и главном всегда на просторе нужно, под звездным небом, например!» (2, 320).

Важно обратить внимание на то, что необходимость такой встречи была обнаружена именно в процессе исповеди Павла. Вобравшая важнейшие элементы поэтики Достоевского, эта исповедь углубляла связь с исканиями Достоевского, в то же время преодолевая какую бы то ни было возможную зависимость Леонова от этих исканий. Неожиданно раздвинувшиеся перед леоновскими героями горизонты мировой гармонии обнаруживали несомненную созвучность с миром идей в романах Достоевского. Но одновременно эта ситуация демонстрировала и оригинальность леоновского мышления. Суть этой неповторимости состояла в том, что Леонов — художник и мыслитель уверенно преодолевал тот трагический рубеж, который встал перед Достоевским. Этому художнику оказалась доступной лишь общая схема мировой гармонии, она не смогла реализоваться в его творчестве в сколько-нибудь «позитивную» социальную и моральную программу: «Достоевский думал об индивидууме как

носители гармонии целого, но его размышлениям не хватало слишком многого, чтобы воплотиться в образы».²⁴²

Леонов же слышал мировую гармонию буквально в каждом проявлении жизни. Именно отсюда, в отличие от Достоевского, и шел писатель к воссозданию общего гармонического звучания жизни. Поэтому философское осмысление происходящего не существует в «Барсуках» в абстрактно-моральных или сугубо логических категориях, оно погружено в образную систему романа, причем именно в те ее слои, которые отражают мир природы. Поэтому сразу вслед за констатацией утвердившегося будто бы разрыва братьев Леонов уводит повествование из сферы непосредственной социальной борьбы: «Обступавший их можжевель воплощал в себе, казалось, суть их молчанья. Можжевель — дерево скрытное, колкое, не допускающее в себя, замкнутое, строгое к жизни, самое мудрое из наших деревьев; голубые и розовые кольца свои кладет скупно, неторопливо, и в каждом кольце запах покоя, молчания, знания. Травы в этом темном можжевелевом месте почти не было. Не нарушаемый человеком, он рос здесь высоко и густо, прозрачно-синих оттенков. На дне глубоких рек такая же безмолвная синева» (2, 321).

Появление этого развернутого тропа составляет один из наиболее ответственных этапов в развитии сюжета романа.

Аналогия с опытом природы, утверждающим незыблемую цельность и взаимозависимость процесса живнетворчества, особым образом вычерчивала формулу, обосновывающую право каждого из братьев на историческую жизнь.

Судьбы братьев создавались подобно тому, как скупно и строго в жизни ложились голубые и розовые кольца можжевела, образуя несущее жизнь тело дерева. Ничто уже не могло изменить в можжевеле сложившегося рисунка годичных колец, точно так же уже нельзя было ни подменить, ни исправить те жизненные линии братьев, которые были рождены национальной действительностью. Эти социальные судьбы и составляли неповторимую ценность революции. Сравнение с можжевелем не было голословным в романе, появление его подготавливалось всем ходом повествования. Писатель с самого начала романа вопреки, казалось, штурмующему темпу пореволюционной действительности, обстоятельно, стремясь не допустить ни малейшего расплывчатого движения, прослеживал, «укладывал» те «годичные кольца», которые и составили неповторимость каждой социальной судьбы в «Барсуках».

Появившаяся аналогия помогала придать социальному опыту героев самостоятельное, в известной мере даже самоценное значение. Она позволяла исторический багаж каждого из братьев расценивать как явление детерминированное, как явление не-

²⁴² Кузнецов В. Образы Достоевского и идеи Эйнштейна. — Вопросы литературы, 1968, № 3, с. 159.

устраняемое в общем социальном процессе. По своей морально-этической и эстетической конфигурации этот опыт обретал состояние, уподобленное состоянию того мудрого, полного знания покоя, в которое была погружена жизнь земли.

Подобное осмысление исторической действительности не только не ослабляло, но делало еще более напряженной развернувшуюся в романе социальную борьбу, поскольку при таком освещении событий одновременно четче вырисовывалась независимость, самостоятельность позиции каждого из героев — и в то же время все настойчивее доказывалась нерасторжимость этих социальных опытов в общем развитии национальной жизни. Борьба противоречий общественного характера раскрывалась не только в своем классовом содержании, но и как столкновение равноправных знаний исторической действительности.

Появление революционного звучания в понятии «знание» имело особое значение и для концепции романа, и для кристаллизации традиции Достоевского в леоновском творчестве.

Рожденное в философских борениях, это понятие обрело у Достоевского сложное содержание. Оно сосредоточивало в себе мысль об абсолютной ценности конкретного человеческого опыта, почему «эвклидова прямая» и получила у Достоевского столь важное символическое звучание.

«Знание» включало и представление о способности человека и общества сохранить этот опыт отточенным, готовым к «контрольному» действию — для проверки появляющихся на свет социальных доктрин. Распространив власть антитезы pro и contra на важнейшие сферы человеческой деятельности и придя через это к убеждению о непреодолимости противоречий социально-нравственной жизни, Достоевский поставил под сомнение все сколько-нибудь конструктивные идеи относительно создания гармонического общества.

В то же время живущий неутолимой тоской по справедливому золотому веку Достоевский свято дорожил верой, стремлением человечества к идеалу. Неразрешимость этой дилеммы приводит писателя к компромиссу, который не был преодолен ни в философских его построениях, ни в художественных произведениях. Ради чистоты нравственных устремлений Достоевский в известной мере считал целесообразным держать человечество в неведении относительно будто бы тягостной бесперспективности его исторического пути. Но, выдвигая это условие, Достоевский не мог все же предать истину, добываемую в процессе мучительного и бесстрашного познания. Поэтому писатель предлагал не отбросить знание, а доверить его избранным, которым и суждено было бы дойти до того трагического финала, к которому неизбежно, по Достоевскому, приведет знание исторической жизни. В «Братьях Карамазовых» рождается формула этого плана: «Мы берем на себя — мы берем знание — и страдание» (Д, 15, 233). С готовностью решиться на познание результатов

этого социального опыта Достоевский связывал представление о самопожертвовании, подвиге. Носители этого знания обрекали себя, по Достоевскому, на вечную мучительную ношу, поскольку конкретность исторического опыта несла в себе живую боль безысходной противоречивости, она становилась открытым нервом, который не допускал забвения этой, знающей лишь трагический исход боли.

Но знание, существующее в известной мере абстрактно, в идеальной форме, в отрыве от реального течения истории все же было обескровлено и потому обречено на бессилие.

В творчестве Леонова категория «знания» входила также со сложным философским содержанием. Оно не сводилось ни к сумме историографических сведений, ни к более или менее развернутой полноте исторических реалий.

«Знание» вливалось во все поры и пути созревания эстетико-философской концепции художника. Подобно Достоевскому, у Леонова это понятие отражало живое присутствие затраченных человеком усилий на преодоление выпавшего ему на земле пути. Писателю важны были в этом опыте преданное служение мечте, вера в идеалы, неотступное преодоление пути и то, накопленное веками сотрудничество человека с землей, которое служило одним из свидетельств чистоты его нравственных устремлений.

Существование «знания» как момента философского осмысления происходящего создавало особую идейно-эстетическую атмосферу в леоновских произведениях, сходную с той, которая окутывала романы Достоевского. Лейтмотивом оказывалось настроение глубинной оппозиции к любым деспотическим действиям истории. «Знание», как и у Достоевского, обретало роль важнейшего критерия в деяниях современности, причем критерия такого, который выверял ценность социальной идеи не только, а порой даже, может быть, и не столько ее соответствием с представлениями об идеальных общественных условиях, сколько тем, оправдывает ли та или иная идея затраченные на нее усилия и жертвы, верна ли она этим усилиям. Такая постановка вопроса создавала особую нравственную настроенность, которая была созвучна идее, питающей «знание» у Достоевского.

Но и здесь, оказываясь в непосредственном соседстве с «великим родственником», Леонов не попадал в зависимость от Достоевского, а прокладывал свои пути движению раскинувшейся перед ним действительности.

Аналогия с жизнью природы усиливала элемент философической созерцательности, которая и наполняла все поры романа способностью не только с высоты веков наблюдать за совершающимся, но и в спокойной уверенности противостоять той реконструктивности, которая не отвечала зову жизни. Эта созерцательность открывала мир неизбывной, дарованной природой силы, которая служила символическим залогом непрекращающегося воспроизводства жизни. В этом состоял очень важный момент развития

концепции «Барсуков» и леоновских философских исканий в целом.

Опыт природы с особой силой высветил перед Леоновым-художником такие краски, такие философские эмоции, которые окажутся впоследствии в основе идей писателя о социальных судьбах мира, о судьбах гуманизма. Эти настроения вызовут к жизни «Русский лес», напоят трепетной гражданственностью статьи о лесе, о национальной культуре, они же особым светом озарят мир второй редакции «Вора».

В жизни русской природы, в ее проникновенности как бы соединились и идея гармонии, и мудрость «знания». Здесь, в этом единстве, созревало то движение, которое заключало в себе поступательное развитие жизни. Его-то и не знал Достоевский. Уловить это состояние было особенно важно художнику, так как оно помогало Леонову дать направление новому руслу развернувшейся в романе жизни и тем самым преодолеть «застывающий» узел противоречий.

Несмотря на утвердившийся, казалось бы, разрыв братьев — «оба теперь думали о разном» — нерв социального познания продолжал жить в романе. Закрепив метафорой о мудрости можжевела тыловые позиции за своими героями, писатель предпринимает буквально каскад про и contra с тем, чтобы быстрее повернуть происходящее в это новое русло. Этот каскад неизбежно вырисовывающихся противоречий сформировал в романе социально-классовую направленность событий. Поэтому у можжевела появляются и барсуковские мужики, и «верховой в кубанке с красным дном». Они-то и завершают поединок братьев, переводя разговор в план прямых действий революции.

Но прежде чем эта встреча была закончена, обнаруженные «знания» сошлись в своем последнем поединке, словно испытывая до конца найденный Достоевским инструментарий.

За каждым героем стоял не частный опыт, а опирающееся на исторический опыт целостное мироотношение. Это состояние равноправия в борьбе «знаний» и служило важнейшей защитой прав личности в целом. Такая защита стала символом опровержения ворвавшегося в роман социального недоверия к личности, недоверия, внушенного Достоевским, — «может, и совсем не следует быть человеку? . . . Ведь раз образец негоден, значит — на смарку его?».

Повествование не испытывало потребности в подробной аргументации логики героев. На первый план выдвигалась активная роль символики. Поэтому после установившейся власти «знания» Леонов будто бы даже и не пытался проникнуть в суть разговора братьев, последовавшего за открытием Павла. Писатель лишь внимательно следит за одной, казалось бы, малозначащей деталью их поведения. Подобно барометру, эта деталь позволяла безошибочно судить о сложной гамме переживаний героев, она фиксировала состояние борьбы, ее накал,

Так, Леонов не касается фактической сути ответа Семена на вопрос брата о причинах мятежа, но обращает внимание на то, что герой «волнуясь... копал ямку обломком палки», «когда кончил, ямка в лесном прахе и свидетельствовала о Семеновом волнении» (2, 343).

Это углубление в земле стало как бы открытым забралом, вызовом на бой. Этот вызов был принят. И поэтому уже в следующее мгновение теперь уже Павел сначала «рассеянно закидывал Семенову ямку носком сапога», но затем, когда пришла решимость, — «ямка всё заполнялась, скоро она совсем сравнялась с землей, а травинка, засыпанная случайно и торчавшая теперь, как будто убеждала даже, что никогда и не было здесь ямки, а травинка так от века и росла. Потом говорил Семен и опять раскидал ямку, а Павел снова ее засыпал, и ни тот, ни другой не замечали этого. Они поднялись вдруг, словно по уговору, и постояли так с минуту, несогласные. Искусственный каблук Павла пришелся как раз на ямку, только что засыпанную им же» (2, 343).

Последнее движение Павла, припечатавшего это символическое углубление в земле, означало, по-видимому, многое. В нем отразилось неотступно охватившее героя чувство непримиримости к взбунтовавшимся барсукам. Недаром вслед за этим движением последовало: «И я прямо тебе говорю — я твою горсточку разомну!» — как будто и не было только что выплеснувшегося нелегкого признания. Каблук Павла пришелся «на ямку, только что засыпанную им же», — и это означало, по-видимому, что герой в какой-то мере уходил от дальнейшей борьбы, прекращая поединок еще до того, как были исчерпаны возможности его противника. Не в силах мириться с этим решением, Семен предпринимает последнюю попытку отвести нависший удар. Герой призывает на помощь память сердца и то выстраданное знание жизни, которое было бы способно противостоять воле Павла: «А помнишь, Паша, как мы с тобой в подвале плакали вместе? ... грустно сказал Семен, подымая брови и отшвырнув далеко обломки палки». Но апелляция к несмываемой (по Достоевскому) детской слезинке, хранящей чувство родства, не была принята Павлом, он сделал вид, будто и не слышал Семена.

По-видимому, герою, при всей его социальной прозорливости и революционной устремленности, все же не хватало здесь сил выдержать испытание того «знания» жизни, которым владел его противник. Поэтому он стремился всем своим поведением продемонстрировать непричастность к прошлому, к детству, чтобы быть свободным в выборе своего решения относительно судьбы брата и мятежников. И только обретя эту независимость, Павел смог произнести приговор: «И ты не мной осужен... Ты самой жизнью осужен... И я прямо тебе говорю — я твою горсточку разомну! Мы строим, ну, сказать бы, процесс природы, а ты нам мешаешь...» (2, 323).

Эти слова несли правду революции, правда эта была неоспорима. Спор «знаний», казалось, завершился. Исход этого спора и должен был восстановить повергнутое в начале поединка превосходство Павла. Герой должен был доказать все же свою осведомленность в исконных законах народной жизни и власть над этими законами, иначе произнесенный приговор был бы либо декларацией, либо насилем. Ни то, ни другое решение не могло быть приемлемо в мире леоновских идей, для которых существовал всегда лишь один путь к зрелости и возмужанию — через беспощадное самопознание. Именно поэтому Павел сам, как и в начале встречи, вновь заводит речь о грибах, как будто именно в них и сосредоточивалось все знание жизни: «Что это мне все грибной дух мерещится? ... А вот и грибы! Ты говорил, что нет грибов. — И Павел наклонился над пнем» (2, 343). Казалось, реванш был взят; товарищ Антон поставил под сомнение самое существо Семеновы силы: Павел доказывал непрочность связи брата с крестьянской землей.

Новое появление мотива, уже звучавшего в романе, отдавало дань не только композиционной завершенности повествования, но и, что самое основное, оно очерчивало то главное русло, которое вмещало искания героев, определяло направление этих исканий. И вновь Леонов уходил от развернутых философических построений.

Писатель погружал социальное содержание в сферу той символики, которая способна была сохранить словно закодированным это социальное содержание. Особенность леоновской символики состояла в том, что она, как правило, несла энергичную информацию, обращенную к опыту предков, информацию о кровных, родовых связях человека и человечества, каких бы сторон общества ни касался художник. Символика играла роль своеобразного лопмана в движении сюжетных ходов, в развитии социально-философских идей. «Заземленная», сохранившая трепетную непосредственность живой жизни, она помогала художнику каждый момент действия представить в напряженном многоголосии действительности.

Поэтому и оказывался столь жизнеспособным в романе мотив грибов. Он вмещал вековой опыт поколений, рядом с ним, через него создавалась возможность выяснить соотношенность героя с этим опытом, возможность раскрыть непрерывность времен. В силу этого именно здесь Леонов и организовывал одно из последних испытаний.

Опыт Семена, несмотря на решительное наступление Павла, продолжал сохранять свою действенную силу в романе. Он не мог быть устранен из поля зрения современности. Поэтому в затухающем идеологическом противостоянии вновь возникает равнодействующая насупательной силе Павла, и именно в момент выносимого товарищем Антоном приговора. Это была одна из самых разящих атак в романе.

Реплика Павла о грибах, произнесенная с чувством удовлетворения от состоявшейся, казалось уже, победы, встречает непреодолимое сопротивление: «Это поганки ... — вскользь заметил Семен и встряхнулся; до опушки они шли молча». Ответ Семена одним — не потребовавшим даже особых усилий — движением разрушал нелегкой ценой добытую Павлом власть над действительностью. Преследующая этого героя известная неосведомленность в закономерностях жизни позволяла усомниться в правомочности Павла заново «строить процесс природы», она заставляла задуматься и над тем, категорически ли должен был быть оторгнут от этого строительства Семен («Ты нам мешаешь»), если он оказывался гораздо чуток к законам природы. Такой поворот событий восстанавливал равновесие сил, оберегая полновзвучность полифонического звучания действительности в романе.

Одним из полюсов этой полифонии было обусловленное крестьянским образом жизни тяготение Семена к традиционности — такой, которая оберегала бы социальную наследственность, и именно в этом своем качестве она обретала могучую жизнеспособность в романе. Этому строю чувствований в «Барсуках» была противопоставлена социальная прозорливость Павла, его пролетарская устремленность к новаторскому переустройству жизни. Эти качества общественного поведения в своем единстве и составляли одну из наиболее существенных черт национального образа мышления, образа, вызванного к жизни русской революционной действительностью. Ни одно из них не могло быть подвергнуто отторжению. Поэтому Леонов и вел столь сложное исследование, с тем чтобы сохранить это единство в новом качестве. Писатель это настойчиво доказывал сошедшимся в поединке героям.

Поэтому так бережно охранял художник и прозорливость Павла, сумевшего точно предсказать взаимоотношения мужиков с тем, кто был «в кубанке с красным дном»: «Судя по обрывкам, высокий в кубанке повествовал об усмирении какого-то дезертирского бунта. „Мой твоих уговаривает!“ — одними глазами усмехнулся Павел» (2, 322). И это прозвучало как неопровержимое свидетельство победного шествия революции. Защищая мир Семена, писатель в то же время и этого героя провел через кровоточащее «горнило сомнений», недаром же в финале Семен появляется символически окровавленным. Настороженность, недоверие, тяжелое упрямство этого героя перед революцией было наказано горькой расплатой. Барсуковские мужики бросили ему упрек в том, что не понимает он их, если в то время, когда земля, томящаяся в весеннем половодье сил, ждала их рук, он заставлял эти руки держать смертоносное оружие бунтовщиков.

Шествие революции подчинило и увлекло Семена. В финале он приходит к Павлу: «Сказать пришел, что ты, пожалуй, и прав был чонче утром, в лесу-то...

— Это насчет чего, насчет мужиков-то? — нахмурился Антон и покосился на брата, стоящего с опущенной головой» (2, 332).

Так признавалась социальная правота Павла, так принималась революция в романе. И все же, несмотря на этот вполне определенный исход взаимоотношений братьев, заканчивается роман в несколько иной перспективе: «Антон молчал и глядел теперь на то же, на что в эту же минуту смотрели и Настя с Мишкой, — на месяц — свежую березовую стружечку, игрой и удалством ветра занесенную за облака» (2, 332).

Таким образом, в своем последнем звучании роман открывал героям, непримиримо живущим на земле, общее небо над головой — и вновь их словно бы объединял, в какой-то мере, может быть, даже уравнивал их перед мирозданием как в сыновнем их долге перед ним, так и в материнском для них покровительстве этой жизни. Уравнивал не для того, чтобы нивелировать социальные тенденции, а для того, чтобы, раскрывая полнокровность этих тенденций, полнее влить сложный опыт национальной жизни в то генеральное движение истории, которое было возглавлено революцией.

Психологическое равноправие, художественную равноценность судеб братьев Леонов предопределял уже самим эпиграфом к «Барсукам». Этот эпиграф раскрывал не только мудрость той народной жизни, которую художник избирал в свидетели, в судьи современности, но и доносил уже саму идею единства про и contra, принимаемую Леоновым к исследованию в романе: «Жили-были два брата родные, *одна мать* их вспоила, *равным счастьем* наделила: одного-то богатством, а другого нищетой!» (курсив мой, — Н. Г.) (2, 5).

Важно отметить, что именно такое свойство видения мира было в известной мере абсолютизировано в XX веке буржуазным литературоведением. Оно послужило основанием для рождения таких теоретических построений, как, например, символическое «non finita» («без конца» — противоречия, создающие безвыходность), которое отказывает искусству в способности содержать перспективные социальные концепции.

Творчество Леонова уже на самых первых своих шагах демонстрировало непричастность к подобного рода теориям. В леоновских произведениях наблюдается хотя и очень близкая практике Достоевского, но существенно иная эстетико-философская направленность. При всей полноте выявления единства и одновременно самостоятельности про и contra автор «Барсуков» стремится в любой момент борьбы обнаружить перспективу движения, в которой бы отражалось развитие истории. Поэтому Леонов и сумел в «Барсуках» раскрыть то особое национальное чувство, то неповторимое состояние духа, которым была окрашена русская революция. Именно об этом и писал М. Горький Леонову по прочтении романа:

«...Я не заметил, не почувствовал той жалостной, красивенькой и лживой „выдумки“, с которой у нас издавна принято писать о деревне. И в то же время Вы сумели насытить жуткую, горестную повесть Вашу тою подлинной выдумкой художника, которая позволяет читателю вникнуть в самую суть стихии, Вами изображенной...»

Честные люди Европы начинают чувствовать, что мы живем в трагический канун Возрождения нашего и что у нас следует многому учиться».²⁴³

Возникновение социальных концепций никогда не замыкалось у Леонова в каком-либо одном произведении. Именно поэтому вскоре после «Барсуков» писатель вновь обратится к судьбам русской деревни, теперь уже в «Соти», где, сохраняя избранный им метод исследования действительности, уже более дальнорозорко прочертит линии исторического развития.

В «Барсуках» Леонов, один из немногих в ряду современников, сумел раскрыть действительность в гораздо большем числе координат, чем это было доступно массовому потоку литературы первой половины 20-х годов. В этом романе писатель воссоздал тот художественный мир, который знал, как и у Достоевского, пронзительно-тревожную искренность каждого звучащего в нем голоса.

Талант этих художников наделен особой восприимчивостью к чувству морального долга и оплаты его. Этот строй гражданских эмоций придавал особую тональность и национальному чувству, питавшему творчество Достоевского и Леонова, он в известной мере обусловил и родство эстетических воззрений. Именно через эту сферу художнических настроений раскрывалась панорама социальной жизни в книгах Достоевского и Леонова, развивалось многоголосие особой «конструкции», своеобразного нравственного наполнения, обусловившего проникновенную чистоту, страстную убежденность и доходящую порой до неистовства жизнеспособность каждой воссозданной судьбы.

Пути и закономерности движения традиции Достоевского в творчестве Леонова сложны. Предстоит раскрыть их и тем самым еще полнее изучить особенности леоновской концепции мира, леоновской концепции гуманизма.

«ВОР». ОТ ПЕРВОЙ КО ВТОРОЙ РЕДАКЦИИ РОМАНА

В «Барсуках» Леонов впервые опробовал важнейший художественный прием из арсенала Достоевского — поэтику контрапункта.

В отличие от практики других романистов Достоевский положил в основу искусства контрапункта идею pro и contra. Это

²⁴³ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1955, т. 29, с. 441—442.

было выражение его нравственной бескомпромиссности по отношению к познанию социально-исторических, философских основ национальной действительности. Именно в таком и только в таком качестве поэтика контрапункта питала полифонию произведений писателя. Она, собственно, и создала самый феномен идеологического романа Достоевского.

Приобщение Леонова к поэтике Достоевского означало не только и, может быть, даже не столько степень профессионального мастерства молодого писателя. Оно выражало прежде всего его готовность как художника социалистической нови продолжить поиск тех истин, которые смогли бы утолить вековые мечтания и муки человечества, обращенного к думе о том, возможно ли наделить полнотой земной жизни высокие нравственные идеалы, выработанные всей историей человечества.

Это писательское право оборачивалось для Леонова в первую очередь непомерной ответственностью за судьбу, за содержание тех ответов, которые он должен был принести своему народу.

Леонов начинал с того, что решился оспорить, не принять христианствующую Россию Достоевского. Тем самым он разрушал само учение Достоевского о нравственных идеалах, которое не могло существовать без христианской России; она была и смыслом его и украшением. В ней вырисовывался самый главный венец того строения, которое в трудных нравственных, философских исканиях было возведено Достоевским — мыслителем и художником. Разрушая этот венец, Леонов оставался перед «грудой» таких сомнений Достоевского относительно будущего человечества, которые могли, казалось, скомпрометировать сами основы человеческой, земной жизни.

Сближение с традицией Достоевского; таким образом, начиналось с отрицания одного из вершинных ее пиков. Творческая работа осложнялась тем, что Леонову предстояло высвободить, освободить личность от такой христианской морали, которая была одарена в произведениях Достоевского несомненной духовностью и немалой нравственной силой. Леонов выходил на поединок даже и с этим толкованием христианства, не страшась, что от прикосновения Достоевского оно стало более благородным и гуманным. Автор «Братьев Карамазовых» стремился через христианскую мораль возвысить нравственные силы человека, не допустить в личности разгула эгоизма. Дерзание Леонова оказывалось тем сложнее и ответственнее, что за учением Достоевского о нравственности стояли не просто индивидуальные воззрения художника, но большой пласт философской культуры, общественных убеждений. Ведь недаром один из самых замечательных современников Достоевского — художник Н. И. Крамской, словно повторяя, подтверждая раздумья автора «Преступления и наказания», также считал, что, выдвинув как идеал реальную личность Христа, христианство, особенно православие, перенесло «центр божества извне в самое средоточие человеческого

духа, .. доказав возможность человеческого счастья через усилия каждой личности над собою и победив самого сильного врага — собственное Я», что оно сделало «невозможным оправдание в наших подлостях никакими мотивами».²⁴⁴ Размышление о нравственных основах христианства и привело этого живописца к созданию его всемирно известной картины «Христос в пустыне» (1872). Симптоматично, что в связи с творческой историей именно этого шедевра Н. И. Крамской, словно предваряя суждения Леонова об образах-символах, «иероглифах», о литературных «логарифмах» и о «национальных знаках» как принципах эстетики, повел речь о «языке иероглифа»²⁴⁵ в искусстве. Поэтика иероглифа и позволила ему, как считал сам художник, увести образ Христа в картину от библейской стилистики и наделить его раздумьями, обращенными непосредственно к современности. «... Это не Христос, — писал Н. И. Крамской. — То есть, я не знаю, кто это. Это есть выражение моих личных мыслей».²⁴⁶ Сходную роль играла фигура Христа и в творческих воззрениях Достоевского.

Но как бы много ни значили в художественной практике предшественников «первичные идеи», «первичные символы», «великие знаки» (леоновские определения поэтического иероглифа — 10, 297) христианства, какими бы ни были они емкими и открытыми для философского освоения входящими в жизнь новыми поколениями (например, образ Христа в поэме А. Блока «Двенадцать»), Леонов решался оспорить христианские догматы, чего бы они ни касались. При этом писатель останется равнодушным к любому свойству величественным символам христианского мира, он будет искать те пути, которые бы разрушили идею христианства прежде всего в «микропроцессах, в тайниках» человеческой души.

Создавая поэтическую действительность в своих произведениях, Леонов должен был найти в героях такие источники духовных сил, которые бы сохранили в них «предписанную» Достоевским способность верить в то, что счастье зависит от нравственных сил самого человека, что оно чуждо эгоистических настроений. Но предстояло помочь героям исповедовать эту веру не под властным взором христианской религии, а освободившись от религиозных пут. При этом надо было найти такие социально-психологические глубины в жизни личности, чтобы она, в отличие от христианской заповеди, видела в собственном «я» не врага, а союзника в достижении счастья. Предстояло найти ответы, которые могли бы выстоять перед самыми опасными сомнениями Достоевского. Эти сомнения были связаны с тем, что

²⁴⁴ Крамской Н. И. Письмо А. Д. Чикину. 27 декабря 1873 года. — В кн.: Крамской об искусстве. М., 1960, с. 72.

²⁴⁵ Там же, с. 192.

²⁴⁶ Там же, с. 193.

писатель не мог обрести в себе силы до конца поверить в нравственные возможности человека, в то, что человек во что бы то ни стало сам справится с противоречиями собственной природы. Поэтому насколько желал он свободы для личности, настолько, видя перед собой нравы буржуазного общества, и боялся этой свободы.

Мечтая о братстве народов, о всечеловеческом братстве, Достоевский не раз устами самых разных своих героев стремился возложить на личность ответственность за все в окружающем мире. Формула этой ответственности не теряла своей общезначимости в учении Достоевского, хотя она и звучала, например, в «Братьях Карамазовых» на языке христианского словаря: «Каждый виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех людей и за всякого человека на сей земле. Сие сознание есть венец пути... всякого на земле человека» (Д, 14, 140). При этом писатель видел жизнь личности не умерщвленной, а, наоборот, в напряжении всех своих нравственных сил. Как важнейший закон его учения о нравственности звучали произнесенные им во время работы над «Подростком» (1875) слова: «Сложен всякий человек и глубок, как море, особенно современный, нервный человек». ²⁴⁷

Исходя из этих основных условий, Достоевский и развивал свою концепцию о нравственной свободе личности: «Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне осознать свое я — и отдать это *все* самовольно *для всех*... Есть нечто гораздо высшее бога-чрева. Это — быть властелином и хозяином даже себя самого, своего я, пожертвовать этим я, отдать его — всем» (Д, 20, 192—193). Изложенные здесь мысли несут в себе представление о глубоком благородстве человеческих взаимоотношений; они нацелены на возвышение личности, на развитие в ней готовности бескорыстно служить людям. В этом плане концепция Достоевского отличается большой жизнеспособностью и имеет неоспоримое общечеловеческое значение. Достаточно в связи с этим вспомнить хотя бы суждения одного из крупнейших художников-гуманистов нашего времени, М. Пришвина, о диалектике взаимоотношений личности и общества, чтобы услышать в них не только отзвуки раздумий Достоевского, но и непосредственное родство пришвинских взглядов с концепцией автора «Братьев Карамазовых»: «Высшая нравственность, — считал М. Пришвин, — это жертва своей личности в пользу коллектива. Высшая безнравственность — это когда коллектив жертвует личностью в пользу себя самого (например, смерть Сократа)». ²⁴⁸

И все же Достоевский больше всего боялся, что человека захлестнут его материальные потребности, а тогда взаимоотноше-

²⁴⁷ Незданный Достоевский, с. 417.

²⁴⁸ Пришвин М. Незабудки. Вологда, 1960, с. 265.

ния между людьми потеряют свою духовность, они будут находиться под пагубной властью «вознаграждения, гонора» (Д, 20, 193): «А ну как все сведется лишь на деспотизм за кусок. Слишком много отдать духа за хлеб».²⁴⁹ Он опасался, что человеческие обязанности могут свестись только к эгоистическим целям, что они будут людьми «делаться для *самих себя*» (Д, 20, 192) («Эгоизм, т. е. борьба за существование»)²⁵⁰ В таком случае, считал Достоевский, доходя до сарказма в своих неистовых исканиях правды, человечество не сумеет увидеть иного жизненного смысла, как в «сытом брюхе» и исполнении «беспрекословных муравьиных обязанностей» (Д, 20, 193).

Так и не сумевший приблизиться к пониманию законов исторического детерминизма, Достоевский мучился, чувствовал свое бессилие как мыслитель перед материальными, социальными детерминантами в жизни общества. Он отыскал для себя лишь в христианской религии единственный и, как ему казалось, надежный регулятор общественных побуждений человека. Этому регулятору он и отдал во власть все те лучшие нравственные устремления человека, какие он наблюдал в своем народе, — его человеколюбие, его высокое чувство ответственности за жизнь на земле.

Как художник он раскрывал непостижимые, казалось, глубины психологических состояний личности, как мыслитель он не мог объяснить социальные пружины поведения человека в обществе. И потому столь зыбкими, эфемерными выглядели в его концепции причины и следствия в нравственных запросах личности. Так, преодоление буржуазного индивидуализма («возвращение в непосредственность, в массу» — Д, 20, 192) писатель приписывал не проявлению законов исторической необходимости, а всего лишь «непосредственному ужасно сильному, непобедимому ощущению» личности, «что *это ужасно хорошо*» (Д, 20, 192). Да и само стремление человека «быть властелином и хозяином своего я» (Д, 20, 193) писатель характеризовал в категориях только эмоционального плана, видя в этом стремлении «нечто невообразимо-прекрасное, сладостное, неизбежное и даже необъяснимое» (Д, 20, 193).

Такой строй воззрений вполне понятен, так как в основе концепции писателя лежала идея христианской любви к ближнему, которую Достоевский представлял главным образом не как проявление социального поведения личности, а как ее сугубо интимное переживание. Любое вторжение в строй людских взаимоотношений разума, выверенной материальной, социальной целесообразности Достоевский расценивал как отступление от нравственности: «Закон разумной необходимости — есть первое всего уничтожение личности (мне же, дескать, будто хуже, если

²⁴⁹ Незданный Достоевский, с. 446.

²⁵⁰ Там же.

нарушу порядок. Не по любви работаю на брата моего, а потому что мне это выгодно самому)».²⁵¹

Познав многие тайны психологических переживаний человека, Достоевский все же не сумел изжить недоверие к человеку. Мысль о том, что своеволие личности может быть безгранично, буквально обессиливала его. Поэтому так страстно и одновременно словно в горьком отчаянии он пытался надеть на личность цепи покорности, чтобы укротить ее эгоизм, ее непомерную и уродливую амбицию, способную вырастать из ее болезненной претензии самовольно распоряжаться собой и окружающим миром. Понятие свободы распространялось у Достоевского только на готовность личности подчиниться, смирить себя перед жизнью другого человека. Во всех других отношениях он старался не позволить ей свободы, так как боялся, что эта свобода будет использована даже не столько в эгоистических целях, сколько как условие проявления разнузданного самоволия личности.

В «Братьях Карамазовых» прозвучит, может быть, самый страстный и самый отчаянный протест писателя против освобождения человека от власти всевышнего, причем, как и все у Достоевского, этот протест появлялся в романе не в виде изначально заданного тезиса: в таком случае он страдал бы догматической упрощенностью. Мысль о пагубных последствиях, которые неизбежно будто бы должны обрушиться на человечество, если личность получит полную свободу (человеку будет «позволительно устроиться совершенно как ему угодно» — Д, 15, 84); возникает в «Братьях Карамазовых» как логически выведенный контрдовод, как то беспощадное *contra*, которое всегда у Достоевского заставляет «положительно» звучащие ноты истины (*pro*) искать все новые и новые аргументы в свою защиту. Так вызревали в творчестве Достоевского догадки философского свойства, обнаруживалась его непостижимая способность к стихийному диалектическому мышлению, его умение выявить борьбу противоречий в каждом проявлении жизни. Так было и с вопросом о свободе личности.

Прежде чем обнародовать устами черта — в беседе с Иваном Карамазовым — свое недоверие к человеческой природе, писатель тут же нарисует с проникновенной взволнованностью картину расцвета на земле человеческой жизни. Она предстанет не сказочной идиллией, а будет выглядеть у Достоевского историко-философской концепцией, безупречной с точки зрения логики ее развертывания. Писатель, как кажется, сумеет здесь с полным доверием принять, признать атеистический, материалистический тезис о том, что необходимо «разрушить в человечестве идею о боге» (Д, 15, 83). Более того, осуществление мечты о золотом веке писатель в известной мере поставит в прямую зависимость именно от разрушения веры в бога: «Раз человечество отречется

²⁵¹ Там же, с. 452.

поголовно от бога... , то само собою, без антропофагии, падет мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое» (Д, 15, 83). Вслед за этим утверждением писатель развернет отмеченные поэтической привлекательностью доводы в пользу полнокровной, могущественной человеческой жизни, которая должна наступить после освобождения людей от власти бога: «Люди совоюются, чтобы взять от жизни все, что она может дать, но непременно для счастья и радости в одном только здешнем мире. Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости и явится человеко-бог» (Д, 15, 83). Освобождение от бога совершенно в духе принципов исторического детерминизма связано у Достоевского с избавлением человека и от власти идеи бессмертия. А это также, как рисует писатель, должно привести к расцвету здоровой, полнокровной человеческой жизни: «Всякий узнает, что он смертен весь, без воскресения, и примет смерть гордо и спокойно, как бог. Он из гордости поймет, что ему нечего роптать за то, что жизнь есть мгновение, и возлюбит брата своего уже безо всякой мзды. Любовь будет удовлетворять лишь мгновению жизни, но одно уже сознание ее мгновенности усилит огонь ее настолько, насколько прежде расплывалась она в упованиях на любовь загробную и бесконечную...» (Д, 15, 83). Рисуя это цветение человеческих чувств, писатель нигде, пожалуй, не скомпрометировал здесь земные радости. Ворвалась, пожалуй, лишь одна тревожная нота: «Ежечасно побеждая уже *без грани* природу, волею своею и наукой...» (курсив наш, — Н. Г.) (Д, 15, 83), — но и она словно утонула в оптимистической тональности отрывка. Заключал его уверенно сформулированный итог: «Если наступит» такой период в истории, «то все решено, и человечество устроится окончательно» (Д, 15, 83).

Но в том-то и состоит одна из основных особенностей идеологического романа Достоевского, что он не позволял вырваться на свет своим сомнениям, прежде чем с неподкупной честностью мыслителя и гражданина не обеспечивал полноправную художественную жизнь воззрениям своих оппонентов. В случае же с думой о золотом веке писатель, казалось, сам стремился без оговорок уверовать в осуществление этих мечтаний и, главное, поверить в поистине счастливый для человечества исход. Тем большего внимания заслуживают к себе те возражения, которые все же поднялись в романе как угроза этим мечтаниям.

Достоевский оставался верен тому, что Золотой век способен подарить людям ни с чем не сравнимые радости жизни. Поэтому и не может не вызывать доверия нарисованная художником в романе картина полнокровного земного бытия, где человек обретает нравственное могущество, сравнимое лишь с могуществом всевышнего. Но писатель не видел условий, которые могут привести человечество к этой победе, и потому испытывал недоверие к осуществлению этой мечты. Он боялся: человек, узнав истину, что ему предстоит стать властелином жизни, захочет

взять себе право вести себя, как бог, раньше, чем на земле «все устроится» для такого его поведения. Вот тут вслед за первым тревожным пророчеством (человек, обретя могущество своей «воли и силу науки», «будет ежечасно побеждать уже без границ природу...») возникнет столь катастрофически безысходное другое, что «атеистическая идея начнет терять какой бы то ни было свой положительный смысл. Она обернется в трактовке Достоевского самым страшным бичом для человечества, так как именно она, по Достоевскому, и приведет к разгулу человеческого своеволия. Если человечество усвоит, что «бога и бессмертия все-таки нет», — опасался автор «Братьев Карамазовых», — то тогда «новому человеку» будет «позволительно стать человеко-богом, даже хотя бы одному в целом мире, и, уж конечно, в новом чине, с легким сердцем перескочить всякую прежнюю нравственную преграду прежнего раба-человека, если оно понадобится. Для бога не существует закона! Где станет бог — там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... „все дозволено“, и шабаш!» (Д, 15, 84).

По сути дела творчество Достоевского и погружено в исследование того, как совершается переход «раба-человека» в «человеко-бога» и наоборот; что это такое — «с легким сердцем перескочить... нравственную преграду» или на скрещении каких внутренних побуждений личности возникают губительные формулы «все дозволено» и «если оно понадобится» и т. п.

Верить религии и признать свою подчиненность ей или осознать себя свободной личностью, «человеко-богом» — в этой дилемме отражалась и полемика Достоевского с революционными демократами о роли личности в истории. Через эту полемику сегодня просматриваются и истоки оппозиции учения Достоевского марксистской концепции личности в целом. Недаром буквально на языке Достоевского в наше время христианские идеологи ведут борьбу с социалистическим гуманизмом. Идеи коллективизма, которые как раз и разрушают религиозную мораль, подвергаются сегодня критике с позиции того же недоверия к «человеко-богу», какое изложил Достоевский в «Братьях Карамазовых». В коллективизме человек «возвеличен до уровня титана, владеющего миром. Этот абсолютный гуманизм, который попирает веру в бога как потерю человечности, представляет серьезную угрозу гуманности, — считает один из идеологов христианства Г. Д. Вендланд, — ибо отдаст человека в руки человека».²⁵² В книге Р. Гароди «От проклятия к диалогу» в центре внимания оказывается все та же пугающая христианство идея свободного, могущественного человека. Но здесь автор уже пытается заковать ее в цепи христианской философии и тем самым

²⁵² Цит. по: Нетоцилик Я. Критика буржуазных спекуляций о положении личности в социалистическом обществе. — В кн.: Социализм и личность. М., 1979, с. 350.

выбить у личности, ушедшей от религии, почву из-под ног и при внешней независимости все же не дать ей истинных прав независимости и свободы: «Историческая миссия пролетариата, достижение тотального человека... основана на гегелевской диалектике, которая сама является наследницей христианской диалектики, распятия и воскресения».²⁵³

Еще К. Марксом, словно в прямой полемике с Достоевским, была развернута программа обогащения нравственности пролетариата, был воссоздан образ, моральный облик той свободной личности, которую выпестовал и должен оберегать в себе пролетариат в процессе своей борьбы за равноправие на земле:

«Социальные принципы христианства превозносят трусость, презрение к самому себе, самоунижение, смирение, покорность, словом — все качества черни, но для пролетариата, который не желает, чтобы с ним обращались, как с чернью, для пролетариата смелость, сознание собственного достоинства, чувство гордости и независимости — важнее хлеба.

На социальных принципах христианства лежит печать пронырливости и ханжества, пролетариат же — революционен».²⁵⁴

Но результаты познаний, к которым пришел Достоевский как мыслитель, защищая жизнеспособность, целостную будто бы роль христианства, не исчерпывались его колебимой привязанностью к христианской морали. При всех своих заблуждениях писатель оказался величайшим реалистом и потому мудрым провидцем многих поступков, многих проступков человека и человечества в процессе их нелегкого жизнеустройства на земле.

Достоевский боялся вручить человеку власть над миром, так как не верил до конца в благородство его помыслов. В этом состоял один из тупиков, в котором оказывался писатель в результате классовой, а потому и философской ограниченности своего мышления. Нетерпимое отношение к атеистической идее обобщалось в конце концов появлением антигуманистических тенденций в его творчестве. Во всяком случае ненавистническое отношение к тому, чтобы человек обрел могущество в земной жизни — стал «человеко-богом», граничит с антигуманностью.

Но несмотря на это, все же непреходящую ценность сохраняют в концепции Достоевского его психологические и философские догадки, предположения, его наблюдения, связанные с изучением того, как психологически, нравственно совершается или может совершаться переход личности от ее положения в мире как «раба-человека» к осознанию себя «человеко-богом». Достоевский боялся приближения этого нравственного переворота в жизни человеческого общества, но он не мог не понимать, что совершается его приближение. И это было одно из «великих предчувствий» этой «великой души» (вспомним уже приводив-

²⁵³ Там же, с. 351.

²⁵⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 204—205.

пуюся выше запись Достоевского: «Великие души не могут не иметь великих предчувствий»²⁵⁵). Предчувствие неотвратимости зреющего в связи с пролетарскими революциями всечеловеческого нравственного переворота не отпускало Достоевского. Он стремился исследовать, понять, как поведет себя личность, если ей представится возможность обрести полную свободу в обществе. Трудно выверить, чем больше был движим интерес Достоевского к этой проблеме: его ли желанием во что бы то ни стало разрушить атеистическую идею, сохранить в неприкосновенности власть религии над человеком — или его гражданской потребностью в предвидении неизбежности переман изучить тающиеся в нравственной перестройке людского самосознания опасности и предупредить о них человечество. Во всяком случае независимо от того, какими были субъективные намерения писателя, советская литература восприняла трактаты Достоевского о нравственной свободе личности и о ее своеволии, которые определяли художественную динамику его романов, прежде всего как предостережение, как предуведомление человечеству о возможных непоправимых издержках, подстерегающих личность на ее пути к овладению нравственной свободой.

Именно об этом и свидетельствовал роман Л. Леонова «Вор». Он создавался — сразу после «Барсуков» — в непосредственном окружении тех проблем, которые были подняты Достоевским в связи с вопросом о путях обретения личностью нравственной свободы.

Первая редакция романа стала известна читателю в 1927 году, его вторая редакция появилась в 1959 году.

Творческая история этого романа — явление уникальное в мировой литературе. Создание его второй редакции вылилось в событие, которое не знает себе подобных в творческой биографии какого-либо другого художника. Повествование было буквально переписано заново; стилистическая обработка текста вылилась в столь существенное обогащение идейно-эстетического содержания романа, что последовало кардинальное изменение концепции произведения, концепции главного его героя. Ни одна из книг Леонова не имеет столь обширной литературоведческой литературы, как эта.

Появление первой редакции вызвало буквально поток прежде всего раздражительных суждений о неприемлемой зависимости писателя от наследия Достоевского. На этом вопросе и была сосредоточена главным образом критика 20-х годов. Итог недвусмысленных ее суждений свелся к тому, что было зарегистрировано не критическое будто бы освоение автором первой редакции романа традиции Достоевского.

Схема подобных утверждений нашла наиболее характерное свое выражение в монографии З. Богуславской «Леонид Леонов» (1960), создававшейся до публикации второй редакции романа:

²⁵⁵ Неизданный Достоевский, с. 533.

«В этом произведении Леонова наиболее глубоко и сильно сказалось влияние „больной совести“ Достоевского, его философии отчаяния и душевного тупика. Близость разрушительной сферы творчества Достоевского Леонову в годы НЭПа, стремление его в лупу рассмотреть малейшие внутренние движения имеет свои субъективные причины. Как в свое время в победе буржуазии Достоевскому чудились только разгул смердяковщины, только стяжательство и унижение человеческой личности, так Леонову НЭП кажется только победой собственника, только отступлением от завоеваний революции. Философия психологического тупика, застывшей вечной раздвоенности, столь свойственная позднему Достоевскому, находит отклик в душе юного Леонова, мучительно искавшего в эти годы путей преодоления ненавистных ему сил мещанства и собственничества. Как и герой «Преступления и наказания» Мармеладов, персонажи Леонова порой считают, что «некуда пойти человеку». Влияние Достоевского — философа и художника ощущается уже в самой проблематике „Вора“».²⁵⁶

Публикация второй редакции, наоборот, сопровождалась многочисленными замечаниями о том, что наконец роман обрел ту идейно-художественную самостоятельность, которая исключает какую бы то ни было неосторожную связь художника с миром идей Достоевского. Все внимание критики и до сих пор сосредоточено в основном на фактах переосмысления писателем образа Дмитрия Векшина и на леоновской трактовке темы культуры, особенно последовательно развернутой в новом «Воре».

Такая логика интерпретаций не только вполне объяснима, но и закономерна. На развенчание, осуждение жестокого своеволия Векшина, повинного в трагической судьбе близких ему людей, писатель действительно направил основную творческую энергию второй редакции романа. «Он — страшный, жестяной человек, — будет неустанно повторять о Векшине Леонов уже после того, как появится вторая редакция романа. — . . . Романтик, он болеет за человечество, а ищет выхода лишь для себя. Какой жестокий и страшный акт — подмять под себя судьбу человека!.. Это уже не просто самовлюбленный человек, здесь ясно проглядывают социальные истоки его характера».²⁵⁷

По признанию писателя (в беседе с автором настоящей работы), в роман будет введен еще ряд деталей, которые окончательно разоблачат главного героя.

Несмотря на то что подавляющая часть работ о «Воре» сосредоточена преимущественно на образе Векшина и на теме культуры, к вопросу о традиции Достоевского в «Воре» исследователи также не раз обращались после публикации второй редак-

²⁵⁶ Богуславская З. Леонид Леонов. М., 1960, с. 83—84.

²⁵⁷ Цит. по: Лысов А. Г. Л. Леонов о героях романа «Вор». (Встреча с писателем, состоявшаяся 4 июня 1975 года). — В кн.: Литература, XX (2). Вильнюс, 1978, с. 98.

дий романа. Результаты этого обращения свелись к нескольким основным наблюдениям.

Появление нового текста «Вора» прежде всего гасило какой бы то ни было интерес критики к результатам обращения Леонова к Достоевскому в первом варианте романа. В выступлениях критиков закреплялась окончательно отрицательная оценка следующего типа: «Справедливо борясь против схемы, Леонов впадает в другую крайность. Идя за Достоевским, он рисует людей переусложненных, рефлексирующих, психология которых граничит с психопатологией... Изоляция от общественной среды, от полезной деятельности, сознательное привнесение в чувства и поступки героев сомнений, раздвоенности, якобы присущих человеку вообще, вели писателя к изображению психологической изощренности, к передаче патологических, болезненных ощущений».²⁵⁸

Что же касается традиции Достоевского во второй редакции романа, то в поле зрения историков литературы оказались контакты «Вора» с традицией Достоевского прежде всего в области мастерства построения романического повествования.

Обстоятельно выявлены моменты творческой близости Леонова с Достоевским в использовании принципа «молекулярного рассмотрения» человека, в обращении к «многоголосности», к системе «двойников», к «логарифмированию» (художественная емкость детали, реалистическая символика и т. п.).²⁵⁹ Изучение своеобразия психологического анализа в «Воре» позволило увидеть, что Леоновым восприняты многие из тех особенностей художественного метода Достоевского, которые позволяют проникнуть в стихию индивидуалистического сознания, переживающего трагическую ломку на рубеже эпох (Векшин, Долманова и др.). В связи с этим в исследованиях, посвященных «Вору», выявлены основные особенности леоновской интерпретации таких элементов поэтики из арсенала Достоевского, как «болезненные надрывы», которые чаще всего «побеждают... волю» героев; двойственность внутреннего мира персонажей; склонность героев к «сокрушительным действиям», внутренние диалоги, «метания, душевные судороги внутренне раздвоенных героев»²⁶⁰ и др. При этом было обнаружено родство с традицией Достоевского не только в образах Векшина, Манюкина, Долмановой, но и сочи-

²⁵⁸ Богуславская З. Леонид Леонов, с. 105—106.

²⁵⁹ См.: Демченко И. М. Леонов и Достоевский. (К вопросу о творческом мастерстве в романе «Вор»). — В кн.: Тексты докладов предстоящей научно-теоретической конференции аспирантов (17—18 сентября 1964 года). Ростов н/Д, 1964, с. 185—192.

²⁶⁰ Курова К. С. 1) К вопросу о традициях Достоевского в романе Леонова «Вор». — В кн.: Русская и зарубежная литература. Алма-Ата, 1969, вып. 1, с. 69—79; 2) К проблеме стиля в романе Л. Леонова «Вор». — В кн.: Русское и зарубежное языковедение. Алма-Ата, 1970, вып. 3, с. 256—279.

пителя Фирсова, одного из главных персонажей романа. В работах о второй редакции «Вора» нашло вполне точное, обстоятельное определение и то главное условие, от которого зависит плодотворное освоение традиции Достоевского в творчестве советского писателя: «Разница общественных и морально-этических концепций Достоевского и Леонова неоспорима, неизбежна и исторически обусловлена... Преображенные приемы мастерства Достоевского играют в творениях Леонова неоценимую роль в изображении борьбы мировоззрений. Картины ее обогащены неизбежностью, монолитностью позитивных позиций советского художника».²⁶¹

Появление второй редакции «Вора» позволило историкам советской литературы все более последовательно ставить вопрос об освоении Леоновым традиции Достоевского не только в плане писательского мастерства, но и в области социально-философских исканий. Особого внимания заслуживают с этой точки зрения наблюдения, сделанные Е. В. Тюховой относительно сходства и различия концепции личности в творчестве автора «Братьев Карамазовых» и Леонова. Исследователю удалось показать,²⁶² что в «Воре» Леонов наследует такие стороны творчества Достоевского, как его гуманистическая концепция личности, идея нравственной ответственности человека за свои поступки, за совершающееся в мире. В то же время леоновская концепция личности в отличие от интерпретаций Достоевского основана на стремлении художника преодолеть индивидуальную замкнутость героя (Векшин), расширить связи личности с судьбами других людей, с окружающей действительностью, с историей. Это и позволяет советскому писателю прийти к иным социально-философским решениям даже в тех — и, может быть, особенно в тех — случаях, когда Леонов ставит своих героев приблизительно в те же ситуации, какие возникали и в романах Достоевского (Раскольников — Векшин). Е. В. Тюхова придерживается в своей работе убеждения, что глубокие точки соприкосновения советского писателя с наследием Достоевского оказались возможными потому, что автор «Братьев Карамазовых» сознательно и бессознательно тяготел к социалистической концепции личности — при всем своем неприятии революционных методов борьбы за торжество такой личности на земле. Последовательное отстаивание этого тезиса и позволило Е. В. Тюховой показать, насколько плодотворной была встреча Леонова с традицией Достоевского во второй редакции «Вора».

²⁶¹ Курова К. С. К вопросу о традициях Достоевского в романе Леонова «Вор», с. 79.

²⁶² См.: Большой русский писатель. Научная конференция, посвященная 70-летию Леонида Леонова (хроника). — Русская литература, 1969, № 3, с. 237 (изложение доклада Е. В. Тюховой «„Вор“ Л. Леонова и роман Ф. Достоевского „Преступление и наказание“». (Проблема характера)).

Ценные наблюдения над преломлением традиции автора «Преступления и наказания» в этом романе содержат и работы некоторых зарубежных авторов.

Среди немалого числа работ о «Воре» обстоятельностью и новизной изучения этой проблемы выделяется обширное исследование М. Бабовича «„Лоров“ Leonida Leonova» (1967), помещенное в собрании сочинений Леонова, предпринятом в Югославии, а также статья М. Дрозды «Леонов и Достоевский. (Перечитывая роман „Вор“)» (1976).

М. Бабович, считая неоспоримой мысль об органичности традиций Достоевского в творчестве Леонова, рассмотрел близость ряда конфликтов, сюжетных ситуаций в произведениях этих писателей как результат разработки сходных проблем, поставленных действительностью перед тем и другим художником (заслуживает, в частности, внимания сопоставление чикилевщины в «Воре» с шигалевщиной в «Бесах»). Югославский ученый защищает ту мысль, что Леонов в своем творчестве, подтверждая «непреходящую ценность мировосприятия Достоевского», как художник другой эпохи раскрывает, «в чем время и история переросли гений Достоевского, его взгляды и решения».²⁶³ Исследователь предпринял попытку установить в творчестве Леонова реальные историко-литературные предпосылки для развития традиции именно Достоевского, и это открывает многогранные аспекты в проблеме «Леонов и Достоевский».

М. Дрозда подчинил свою работу также историко-литературному вопросу: «В чем же автор „Вора“ является продолжателем своего учителя и в чем он отличается от него?».²⁶⁴

Ответом на этот вопрос стало скрупулезное исследование художественной структуры «Вора». Автор выдвинул в качестве предмета специального изучения такие проблемы, как тема страдания, тема культуры.²⁶⁵ В статье подвергнуты изучению — в сопоставлении с романами Достоевского — особенности художественного времени и пространства, темпоральной структуры в «Воре» и ряд других моментов. Автор, опираясь на анализ художественного текста, подтверждает, что Леонов «исходил из наследия Достоевского» в освещении вопросов «страдания, со-страдания, любви», что «пространственно-временная модель его романа во многом опиралась на Достоевского, застывая мир и человека „на пороге“, во времени и месте кризиса».²⁶⁶ В статье отмечается также, что Леонов «был писателем революции», и потому его творческие усилия были направлены на «превращение

²⁶³ Babović M. «Lopov» Leonida Leonova. Separat iz sabranih dela Leonida Leonova. Beograd, 1967, c. LII—LVII.

²⁶⁴ Дрозда М. Леонов и Достоевский. (Перечитывая роман «Вор»). — В кн.: Anali. Sezione slava. XVIII (1975). Napoli, 1976, c. 2.

²⁶⁵ Там же, с. 10.

²⁶⁶ Там же, с. 52.

человека из пассивного объекта истории в активный ее субъект».²⁶⁷ Но в то же время статья М. Дрозды больше чем какая-либо другая работа о Леонове страдает и очевидными структуралистскими издержками. Воскрешая пресловутые идеи М. Бахтина о полифонизме, о «карнавальности» романов Достоевского, М. Дрозда препарирует и произведение Леонова под углом зрения разного рода амбивалентности, «темпорального целого», выходящая социально-философскую направленность леоновского художественного текста муссированием вопроса об «облике и роли скандала» в «Воре» и т. п. От этого работа во многом теряет характер самостоятельного исследования, в ней на первый план выдвигается зависимость от структуралистских терминов и понятий.

Заслуживает особого внимания статья Р. Опитца (ГДР), в которой ставится вопрос о воздействии на художественную структуру «Вора» — рядом с традицией Достоевского — также традиций Горького и Данте.²⁶⁸ Под этим углом зрения автор освещает проблемы разума, человечности; тонкие наблюдения сопровождают сопоставительный анализ «На дне» Горького и «Вора» Леонова.

И все же, хотя в современных работах и представлен значительный материал об особенностях преломления традиции Достоевского в «Воре», исследователям предстоит, по-видимому, вскрыть еще не один пласт художественного, историко-литературного содержания этого романа, прежде чем откроются во всей полноте результаты той творческой работы, которую провел Леонов в «Воре», ведя свой знаменательный для советской литературы диалог с Достоевским.

Творческая история «Вора», охватывающая три десятилетия биографии художника, позволяет увидеть, как в параллельном движении с публицистикой писателя совершалось у Леонова на протяжении этих лет все более углубленное постижение традиции Достоевского. Факт рождения второй редакции «Вора» и должен, как представляется, в значительной мере объяснить появление статьи писателя «Достоевский и Толстой» (1969), где традицию Достоевского Леонов признал лидером современного литературного процесса.

В ряду вопросов, которые обнаруживают сегодня свою актуальность в связи с «Вором», проблемы творческой истории и первой и второй редакций романа занимают особое место. Они не изучены еще с исчерпывающей обстоятельностью, а тем не менее они-то и могут ярче раскрыть спонтанность, внутренние закономерности освоения в творчестве Леонова традиции Достоевского.

Достаточно вспомнить, в окружении каких произведений существует в творческой биографии художника этот роман.

²⁶⁷ Там же.

²⁶⁸ Опитца Р. Философские аспекты романа «Вор» Л. Леонова. — В кн.: Современный советский роман. Философские аспекты. Л., 1979, с. 241—261.

Между «Барсуками» и первой редакцией «Вора» была пьеса «Унтиловск» (1925), после «Вора» до появления «Соти» — повесть «Провинциальная история» (1927) и цикл «Необыкновенные рассказы о мужиках» (1927—1928).

Этот ряд произведений обращает на себя внимание тем, что если «Унтиловск» и «Провинциальная история» поставлены историками литературы в одну перспективу с «Вором», то «Необыкновенные рассказы о мужиках» находятся до сих пор на труднодоступной периферии творческого пути художника.

Проблематика этих рассказов, необычно, до крайности обнаженная в них резкость социально-нравственных решений создают впечатление о том, что в этом цикле Леонов словно не заботился ни об эстетическом, ни о гуманистическом благородстве психологического рисунка. Писатель воссоздавал не поддающуюся никакому художественному усмирению стихию катастрофических противоречий в жизни людей. Со страниц рассказов вставала Россия, полная цепенящих тайн и неизбывной жестокой борьбы во взаимоотношениях между людьми. Что же касается непосредственно традиции Достоевского, то и «Унтиловск», и «Провинциальная история» вместе с первой редакцией «Вора» чаще всего рассматриваются как родственные явления, в которых всем стилем и строем повествования продемонстрированы писателем открытое доверие и приверженность к искусству автора «Преступления и наказания».

«Необыкновенные рассказы о мужиках» не имеют по сути никакого поэтического сходства с первой редакцией «Вора», да и появились они после публикации этого романа. Но, представляется, этот цикл должен занять одно из важнейших мест прежде всего в том процессе, который связан с преломлением в творчестве Леонова именно традиции Достоевского.

Такая Россия, с необыкновенными судьбами ее мужиков, была нужна Леонову как живой протест против христианской схимы, в которую пытался Достоевский облачить жизнь народа — и с наивной, и с благородной надеждой усмирить тем самым раздражающие ее противоречия.

Решаясь продемонстрировать такой протест, Леонов приближался к опасному риску: могли разрушиться те — так трудно наводимые — контакты с традицией Достоевского, которым советский писатель отдал уже первое десятилетие своей творческой работы. Нельзя забывать, что всякая попытка полемики с Достоевским осложнялась тем, что, вступая в диалог с автором «Подростка», Леонов как художник ставил своей главной целью не отмежеваться от традиции Достоевского, но, наоборот, сроднить свое искусство с нею, с началом ее творческих, философских страстей.

«Необыкновенные рассказы о мужиках» представляют собою новый шаг писателя по направлению к тем маршрутам, которые были проложены в русской литературе, в философской мысли

Достоевским. Одновременно этим они и дополняют первую редакцию «Вора». Видимо, только и можно составить сколько-нибудь полное представление об отношении Леонова в конце 20-х годов к наследию Достоевского, если рассматривать первую редакцию «Вора» в непосредственном единстве с «Необыкновенными рассказами о мужиках».

В «Воре» (первая редакция) по существу не прозвучал голос крестьянской России, с которой и связывал свои главные надежды Достоевский.

Эпизод поездки Векшина в Демятино, на свою крестьянскую родину, в первой редакции замкнулся главным образом на фигуре Леонтия, который предстал только как одно из воплощений смердяковщины. Леонову необходимо было, опираясь на опыт «Пегушихинского пролома» и «Барсуков», снова обратиться к крестьянской России, чтобы вновь проверить, пойдет ли эта Россия за христианствующими предначертаниями Достоевского.

Намеренно оставаясь как бы безразличным к хронологическим вехам, стоявшим на пути воссоздаваемых событий, Леонов непритязательными, казалось бы, разрозненными историями из жизни крестьянства стремился тем не менее к созданию обобщенного впечатления о строе мыслей и чувствований своих героев. События в «Необыкновенных рассказах о мужиках» относятся как к поре, предшествующей первой мировой войне, так и к годам гражданской войны.

Избрав предметом исследования такие экстремальные обстоятельства, которые бы смогли наиболее ярко раскрыть мотивы и характер поведения человека, Леонов поведал о робких, тихих мечтаниях крестьян и одновременно об их безжалостной жестокости, рассказал о тайнах их сердца и о повергающей в оцепенение опустошенности их душ. Какого бы из драматических событий ни касался писатель, каждый раз он словно пытался примерить к ситуации моральные рекомендации, предложенные Достоевским как врачом-ателем нравственных болезней народа. Но ни в одном из воссозданных случаев рецепты Достоевского не приносили ожидаемого исцеления. Так было, например, и в «Возвращении Копылева», и в «Приключении с Иваном», и в «Мести».

В «Возвращении Копылева» был развернут один из вариантов самоутверждения крестьянской личности в революции: Мишка Копылев послан на усмирение взбунтовавшихся крестьян «как мужик по рождению и знаток окрестных мест» (I, 365). «Румяный и статный», «облеченный властью эпохи», он усмирил крестьян «своим мужицким способом» (I, 365) — сжег взбунтовавшуюся деревню. Эта безоглядная жестокость в расправе с братьями по крестьянству завершалась наивным желанием героя не иначе как по-царистски (типичный крестьянский оборот мышления) властвовать над односельчанами. «Согнав на сход покоренное племя, сподручный Мишкина завоеванья, — со

списходительной иронией повествовал Леонов, — разъяснял мужикам суть наступающей нови, а Мишка, в розовой рубашке и увешанный оружием, важно сидел тут, в кресле, реквизированном у попа» (I, 365).

В этом, как и во всех других рассказах цикла, писатель пристально следил за каждым шагом в поведении крестьян. Не однажды, казалось, в их поступках он видел облик именно той христианствующей России, которой был так предан Достоевский. Будто великодушно простив жестокость и «бурные самодурства» Мишке Копылеву, как своему брату, еще при тлевших «головешках вчерашнего пожарища» «мужики покорно преклоняли головы перед идеей, которую приносил им Мишка Копылев» (I, 366). Они и Мишку приняли после долгих его мытарств по земле, когда больше «в мире не пригодилась глупая его сила» (I, 367), — в свою семью, в крестьянскую общину: «Сиротой ты к нам вернулся, а, вишь, как бы и усыновили злодея. Дороже сына ты нам теперь, пра...» (I, 376). Поистине по-достоевски любила и крестьянская женщина Аринка героя: пережив горечь свидания с Копылевым, она «помнила его, не прокляла, не ужаснулась, даже пожалела беспутную его долю». Более того, Аринка самоотверженно бросалась на защиту Мишки перед односельчанами, задумавшими однажды совершить над ним «мужиковскую месть». В суровой непреклонности, которую рождала бездонная женская привязанность и жалость к любимому, она бралась «защищать его... против всего мира», — и «мужики поспешили уйти, струсив Аринкина взгляда» (I, 375). Оказавшись рядом с Копылевым в момент, когда ему грозила смерть, Аринка, «незвизрая на присутствие знахаря, плакала и гладила Мишкины волосы, слипшиеся в смертном поту. Поверженный и усмиренный, он стал ей ближе теперь, чем в пору лютого своего владычества над округой; теперь она его любила и почти недевической лаской призывала из грозного его одепенения» (I, 375). «Поверженный и усмиренный, он стал ей ближе» — в этом психологическом движении писатель запечатлел одну из центральных заповедей, с которой и связывал Достоевский надежду на возрождение, на сохранение человечности в обществе.

Действительно, в «Возвращении Копылева» крестьяне не раз продемонстрировали свою готовность и свою способность найти в смиренности, во всепрощении удовлетворение нравственного чувства.

Достоевский считал, что «взгляд народа на преступника» связан с «прощением и забвением обид»,²⁶⁹ что важнейшим принципом в наказании преступника должно быть «извержение из общества всем миром (единственное наказание, хоть без истязаний) и непременно возвращение в общество, если будет достоин,

²⁶⁹ Неизданный Достоевский, с. 461.

чтоб не оставлять души в отчаянии».²⁷⁰ Словно следуя этому заключению, крестьяне и приняли в конце концов жестокосердного Копылева как сына, это они подарили ему «простецкое мужицкое счастье» (I, 376); а после того, как наказали его за своеволие над собой, даже поставили ему «травные... снадобья и щедрые дары деревни: сметана в крынках, пироги с грибами, холст и темный самогон в бутылки» (I, 375).

По многим приметам Россия в «Необыкновенных рассказах о мужиках» представляла именно такой, какой она виделась Достоевскому и какой он хотел ее видеть.

Но за тихой смиренностью, за великодушной покорностью зашла у Леонова иная страна. Измученная обступившими ее противоречиями, она разрывала навязанные ей оковы смирения. Уролив и страшен был пока этот протест. Он выливался чаще в слепое жестокосердие. Это происходило оттого, что покорность не могла утолить мужицкие думы, как не могла отодвинуть от крестьян и мужицкой беды. Свидетельством зреющего протеста оказывалась «тревога перед великим безмолвием округи» (I, 366). То возникли сцены, где, как будто производя расчет со своей собственной покорностью, мужики — вначале с «веселыми восклицаниями», а затем «молча, насупив лица и блестя зубами» (I, 374) — с безоглядной жестокостью, «действуя всласть и на отяжку», производили унижительную порку Копылева, т. е. того, кому еще вчера покорно подчинялись.

Да и сама фигура Копылева представляла в романе как и укор, и угроза учению Достоевского о нравственности.

Этот человек, будучи крестьянином, выращенный крестьянством, поднялся из крестьянской земли жестоким, ограниченным существом, способным без жалости и сострадания поспирать все на земле. Это он, Копылев, вел себя с односельчанами как «могучий завоеватель»; это он с хвастливой разнузданностью бросал мужикам: «Человека не бить, так он забыть может, что он человек» (I, 366). Это он был «бабником и озорником», он «лютывал» против крестьян «не из дурачества, а от ленивой прямолинейности ума...» (I, 366).

Многозначителен, хотя и нарисован ненавязчивыми красками, финал рассказа: после смертельной, казалось, порки Копылев вновь — и, главное, прежним — поднялся на ноги. Значит, ни покорностью, ни смирением, ни возвращением в свою среду, в общество того, кто совершил злодеяние («чтоб не оставлять, — как считал Достоевский, — души в отчаянии»), нельзя было примирить, устранить мучительные беды деревни.

Как жуткое предзнаменование, нарисован в последнем своем появлении Копылев: «Эй, куклы! — заорал вдруг Мишка, наливаясь кровью... Погодите, я вас сам покачаю. Вот он я, Мишка

²⁷⁰ Там же, с. 533.

Копылев... все могу!» (I, 376). Словно отражение Калафата, в неистовстве калечащего живое на земле, встает здесь Копылев. Это означает, что все случившееся с односельчанами и с самим героем не смогло излечиться упованиями Достоевского. Все вновь не только может, но неизбежно будет повторяться, — если прежним поднялся Копылев.

Еще более чудовищную расправу над жизнью запечатлеет Леонов в рассказе «Приключение с Иваном»: мужицкий сход решил конокрадов, замучивших округу, «смертью острастить» (I, 382). Но для свершения приговора был выбран не истинный виновник бедствия — «кузнец, известный конокрад в округе» (I, 381), один из сильных мира сего (таким представлялся он мужикам и таким был на самом деле, так как представлял собою буржуазию в деревне), — а беззащитный глухой Иван. Он «даже помыслом не согрешил против мира» (I, 383). Но тем не менее именно над ним была учинена расправа, и только потому, что крестьянским сходом завладела трусливая бесчеловечность, низкая покорность перед сильным и коварная (оттого что была точно рассчитана безнаказанность) жестокость по отношению к беззащитному. «Он был сирота, — писал Леонов об Иване, — он был плотник, он был убожий человек, оплакивать которого было б некому; он был виновен потому, что миру нужна была его вина» (I, 382). Так раскрывал свои аргументы закон бесчеловечности, антигуманности. Рассказ «Приключение с Иваном» видится сегодня своего рода иллюстрацией к припшинской формуле о гуманизме в той ее части, где в противовес высшей нравственности представление о высшей безнравственности связывается с такой ситуацией, «когда коллектив жертвует личностью в пользу себя самого». Именно так и поступили односельчане с Иваном Есаковым. События усугублялись тем, что бесчеловечное решение было принято на общем сходе, т. е. той крестьянской общиной, которую Достоевский считал наиболее целесообразной, жизнеспособной и гуманной формой общественных отношений.

Леонов проследил буквально каждое психологическое движение этого «мирского сборища» (I, 382), чтобы попытаться увидеть, как состоялось столь бесчеловечное решение, и вместе с тем чтобы найти в этой толпе мужиков хоть какую-то защиту от несправедливости, обступившей, казалось, в этот момент весь мир.

Но, пожалуй, лишь один раз за все то время, которое ушло на казнь Ивана, прозвучал голос: «Как сына похороним...» — и только он «покорял своим искренним отчаянием» (I, 383). Это отчаяние, может быть, только и можно было принять за слабую надежду защитить в конце концов попорченную человечность.

Такого рода художественные решения ставили под сомнение концепцию Достоевского относительно крестьянской общины. Ведь именно эту форму общественных отношений автор «Братьев Карамазовых» считал одной из «самых крепких, самых оригинальных».

нальных и самых существенных» («Уничтожьте у нас общину, и народ тотчас же будет у нас возвращен в одно поколение...»).²⁷¹

В «Возвращении Копылева» есть сцена, в которой крестьянское великодушие, мудрость мужиков, их философский взгляд, обращенный к земле, — «...крепчай магнита действует земля-то!» (I, 374), — подтверждают оказанное Достоевским доверие моральным устоям крестьянства. Действительно, мужики сумели оценить меру виновности Копылева перед судьбами односельчан: «Сам мужик, мужикорожденный, можно сказать, на мужика пошел... (I, 373). Они смогли быть снисходительными к его молодости: «Чего ж его губить за ребячий разум: муравей и тот своей кучи не рушит...» (I, 374); и вообще остро осознали цену человеческой жизни: «...смертью, полагаю, неразумно злодея учить. Парень крепкий, устойчивый, наш...» (I, 374).

Но мудрость и благородство этих доводов все же не смогли уберечь события, развернувшиеся в «Необыкновенных рассказах о мужиках», от жестокого драматизма и от непоправимых людских потерь.

Леонов показывал, что крестьянская община не только не дает гарантии сохранения в мире безупречной нравственности, но может, пусть и мучаясь порой «искренним отчаянием», все же мириться с бесчеловечностью. Поэтому так много значила в рассказе одна из деталей последней сцены: на гибель беззащитного Ивана шла смотреть вся деревня. И сам размеренный, невозмутимый стихийный порядок этой процессии был, может быть, самым страшным приговором поселившейся среди людей бесчеловечности: «Он удивился протянувшимся к нему отовсюду рукам и заметался, но сход уже сдвинулся с места и повлек его среди себя за деревню. Бесстрашно улыбаясь и не оправдываясь, ибо даже помыслом не согрешил против мира, он шел с толпою за деревню... Выйдя за околицу, толпа пошла по цельному снегу поля; позади деловито ковыляли старики, а впереди неслись ребяташки, бежавшие взглянуть на последнее Иваново приключение. Его поставили у овражка, и двое солдат... зарядили винтовки. В тот же миг, по слову, высоко заголосили бабы» (I, 383).

Этот рассказ показывал, как необычайно трудны, драматичны судьбы нравственности в современном мире. Вместе с тем становилось ясно, что крестьянская община также находится в тиске тяжелейших противоречий предреволюционной эпохи: «В тот суровый год оборвалась война. Мир болел, катался по земле и в судороге грыз ее, отравленную собственной кровью» (I, 378). Пораженная этими противоречиями, она не только не в силах противостоять бесчеловечности, но более того — несмотря на все предпосланные, казалось бы, ей (если судить по Достоевскому)

²⁷¹ Там же, с. 604.

нравственные достоинства, способна даже на то, чтобы сеять бесчеловечность, лишь бы сохранить себе жизнь.

В «Необыкновенных рассказах о мужиках» крестьянство, сохраняя в своей жизни многие из тех атрибутов поведения, которые так чтит в нем Достоевский, в то же время все словно затаилось у Леонова против Достоевского. Затаилось потому, что ощущало себя обманутым в этом сложном мире. Не в силах преодолеть обступившие его противоречия, не в силах противостоять с помощью заповедей и рецентов христианства (которые так настойчиво внушались ему) всегда царившему над ним «лютому правосудию сильнейшего» (I, 396), оно вынуждено было топтать эти заповеди в преступлениях против человечности. Против христианской благонадежности, против бога бунтует даже беспризорный подросток Никитка («Мечь»), которого жизнь научила быть «молчаливым старичком, бесчувственным к своим лишениям» (I, 395).

Может быть, главным образом потому и названы эти события «необыкновенными», что они выламывались из традиционного (поддержанного Достоевским) взгляда на русского мужика как на воплощение смиренности и покорности.

Леонов не нашел в традиционном христианском мышлении той нравственной опоры, которая бы могла обновить, обогатить мораль человечества (тем самым и помочь спасти уже существовавшего Векшина из первой редакции «Вора» от нравственной гибели). Так становились очевидными просчеты в той нравственной концепции, которую предлагал Достоевский.

Предстояло искать иные, чем у Достоевского, пути к моральным завоеваниям новой эпохи.

Через романы «Соть», «Скутаревский», «Дорога на Океан», «Русский лес», через пьесы «Метель» и «Нашествие» Леонов шел ко второй редакции «Вора». С особой последовательностью обнажил здесь писатель социально-нравственные мотивы в поведении героев, философский смысл высшей, чистейшей социалистической человечности. Наверное, первым шагом на пути ко второй редакции «Вора» и надо считать «Необыкновенные рассказы о мужиках». Здесь разрушался какой бы то ни было романтический ореол той среды, из которой вышел Векшин. Это означало, что писатель приступал к более углубленному исследованию исторических корней национальной действительности, которое и привело впоследствии к переосмыслению судьбы Дмитрия Векшина в революции. Так появилась вторая редакция романа.

Как бы ни были значительны идейно-эстетические открытия нового «Вора», нельзя, по-видимому, обесценивать и значение «Вора» 1927 года.

В первой редакции романа Леонов открыто, с полным художественным доверием выходил навстречу тем проблемам, связанным с судьбами нравственности в новом обществе, которые были

выдвинуты Достоевским. Не страшась опасных пропастей, крайностей, к которым подводил эти вопросы автор «Братьев Карамазовых» (погруженный в свое недоверие по отношению к революционному способу переустройства жизни), Леонов выбирал как бы самые прямые, короткие пути к наследию Достоевского. Он стремился сохранить прямую близость со своим «великим родственником» в проблематике романа, в строе его идеологических дискуссий. Поэтому писатель прибегал к ничем не заслоненным реминисценциям, старался сохранить основные мотивы «психологической лирики», идущей от романов Достоевского, шел на сближение с самой системой характеров, существовавшей в художественном мире этого писателя. Главным было лишь одно: сохранить как эстафету от Достоевского саму атмосферу идеологической борьбы, стиль национального самопознания, неизбежно выводящий к вечным, мировым проблемам.

И это задание несомненно выполнила первая редакция романа. Написанный юношеской рукой, этот роман хранил в себе неиспользованные возможности, задатки к философскому повествованию. Зрелый мыслитель, неповторимой индивидуальности художник, Леонов во второй редакции «Вора» воссоздал многогранный, сложный мир идей, настроений, охвативших русскую действительность в один из самых важнейших периодов ее истории.

Историками советской литературы изучены многие из тех основных изменений, которые претерпел роман во время подготовки его новой редакции, и все же остаются недостаточно обследованными особенности бытования традиции Достоевского в этом произведении. Обращает на себя внимание своего рода парадоксальная ситуация, которая сопровождает процесс этого наследования.

С одной стороны, роман отличался смелым, самостоятельным исследовательским пафосом. Это обстоятельство уже само по себе должно было увести писателя от стремления постоянно чувствовать локоть предшественников. И действительно поэтическая, эмоциональная стихия новой редакции «Вора» утратила ряд черт родства с романами Достоевского (ушли из текста многие реминисценции, касающиеся интонаций, смысловых фигур, оттенков живописания, связанных с палитрой Достоевского). И все же Леонов с безоглядным, опасным, казалось, риском шел на сближение с этим наследием. Писатель освобождал себя от художественной зависимости, но оставлял за собой право и ответственность с позиций новой эпохи выверить справедливость социально-нравственных решений Достоевского, чистоту их философского звучания. Поэтому те рискованные «цитации» из Достоевского, которые появились во второй редакции, уже выражают не зависимость, а, наоборот, творческую самостоятельность художника. Каждый из этих знаков сближения с миром идей Достоевского сопровождался либо необратимым их переосмыслением, либо подтверждением истинности их звучания.

Об этом говорит уже процесс переосмысления самой важной, самой главной метафоры романа — «вор».

В первой редакции она вела свое происхождение главным образом от воровской профессии. Векшина и находилась по существу вне связи с традицией Достоевского. Эта метафора таила в себе даже некоторую романтическую интонацию и помогала расположить к Векшину читателя, так как связь с преступным миром не подавляла в первой редакции яркой векшинской личности. Наоборот, эта связь еще больше подчеркивала необычность, неповторимость его натуры.

Во второй редакции усиление негативного акцента в трактовке образа главного героя привело к тому, что та же самая метафора стала играть во многом иную роль в идейно-образной системе романа; вместе с этим изменился и характер ее отношения к традиции Достоевского.

Роман разворачивается так, что преступлением в митькиной жизни стало не столько убийство на поле сражений офицера, сколько загубленная им жизнь Маши Долгомановой (по его вине оказалась попорченной ее женская судьба); бессердечность в отношении к сестре Тане, что тоже немало способствовало ее гибели; жестокий эгоизм в дружбе с однополчанином Санькой, разоривший санькино, пусть мешанское, счастье; без любви пребывание Векшина рядом с Балуховой, — он предал самые сильные и искренние чувства этой женщины. «Постепенно перед читателем вырисовывается характер главного героя, который стал вором не только по своему нечистому ремеслу, отлучившему его от труда, но и по своему душевному складу... он умел только брать у людей, но сам ничего не давал».²⁷²

В связи с этим метафора «вор» стала обозначать социально-нравственное, философское понятие. На этой основе она и обрела во второй редакции возможность активно контактировать с наследием Достоевского.

В концепции Достоевского о нравственном устройстве человеческого общества понятие «вор» связывалось с представлением о непоправимом моральном падении личности. Поэтому в таком горячечном отчаянии Дмитрий Карамазов пытается в глазах людского суда отвести от себя страшное обвинение — быть названным «вором»: «Признаю себя виновным в пьянстве и разврате... в лени и в дебоширстве. Хотел стать навеки честным человеком именно в ту секунду, когда подсекла судьба! Но в смерти старика, врага моего и отца, — не виновен! Но в ограблении его — нет, нет, не виновен, да и не могу быть виновным: Дмитрий Карамазов подлец, но не вор!» (Д, 15, 94).

Назвав же Векшина вором и показав цену его морального падения, Леонов не просто напомнил о нравственных принци-

²⁷² Ковалев В. А. «Вор» Л. Леонова (от первой ко второй редакции). — В кн.: Вопросы советской литературы. М.; Л., 1961, т. IX, с. 167.

пах, принятых в художественном мире «Братьев Карамазовых». Он показал, он дал понять, что рассматривает поступки своего героя, опираясь именно на те критерии, которые и были выдвинуты Достоевским. Дмитрий Карамазов еще имел право бороться за то, чтобы его не назвали вором. Дмитрий Векшин уже лишен этого права, и потому, по замыслу создателя этого образа, он оказывался на той низшей ступени человеческого существования, на которую не ступал даже Дмитрий Карамазов, потерявший, казалось, для себя все моральные ориентиры. Эта выстроенная иерархия литературных героев служит у Леонова одним из средств обозначения нравственного падения Векшина.

Но это решение будет вырабатываться во второй редакции романа не путем однажды высказанного публицистического присоединения к нравственным взглядам автора «Братьев Карамазовых». Леонов позволит таким персонажам, как Фирсов, Пчов, Таня Векшина, не раз поднять голос в защиту главного героя. В логике доказательств этих персонажей также будет осуществляться сближение с наследием Достоевского.

Такой ход освоения традиции стал возможен потому, что в творчестве Достоевского оказались запечатленными многие и разные пласты национального образа мышления. Сближаясь с творчеством Достоевского, Леонов получал доступ к этому наследию национальной культуры и с позиций нашей современности стремился произвести моральную, философскую переоценку целого ряда явлений исторического прошлого.

Так, например, в бессильном отчаянии будет пытаться отвести от Векшина обвинение в воровстве Таня, его единственная безоглядная защитница. Она постарается отвести этот удар от брата даже перед людьми, которые и стали трагическими жертвами векшинского нравственного воровства (Доломанова, Балуева): «И вам, как я понимаю, все известить меня не терпится, что брат мой Митя вор? — пронзительно спросила Таня» (3, 312). При этом Леонов позволит своей героине, призывавшей окружающих не выносить последнего приговора брату, чуть ли не дословно изложить одну из наиболее дорогих Достоевскому нравственных идей, которая всегда ему служила опорой в его христианских воззрениях: «Великодушный народ наш не велит радоваться чужой беде... не зря он когда-то калачиком да грошиком острожника привечал, в пояс ему кланялся на лобном месте, вон как оно бывало!» (3, 312).

Но освоение философского, эстетического содержания традиции Достоевского совершается у Леонова в процессе столь сложного творческого переосмысления, что наблюдать сколько-нибудь однонаправленное, простейшее движение здесь попросту невозможно. Так происходит и в этом эпизоде.

Речь Тани Векшиной звучит в тех искренних, взволнованных интонациях, которые поистине достойны Достоевского.

Но, приняв от Достоевского многие из предложенных им критериев оценки нравственного поведения личности (как произошло, в частности, и с понятием «вор»), Леонов все же отвергает идеи абстрактного всепрощения, несмотря на всю их взволнованную искренность. Оспаривая Достоевского, он отказывал им в целительной силе. Потому как бы ни были трогательны сестринские увещания Тани, автор непреклонно осуждал своего героя как преступника, виновного в горе близких ему людей.

Еще более прямое, буквально текстуальное обращение к наследию Достоевского демонстрирует появление во второй редакции романа таких повествовательных деталей, как символический мотив «чистых» и «грязных» денег (на которые можно или нельзя купить радости земной жизни), как философский образ ребенка, тема страдания, проблема «случайного семейства», выступающая в качестве важнейшей социально-исторической координаты построения характера главного героя, и ряд других.

Мотив «чистых денег» зародился уже и в первой редакции «Вора». Но здесь он был как бы недопроявлен. Правда, тогда была обнаружена основа этого мотива — связь с представлением о трудовых деньгах, но не была сообщена ему напряженная художественная, нравственная энергия. Этот мотив еще не был связан с извечной тягой народа к безупречности, к бескорыстному свершаемым дел и помыслов; писатель еще не отыскивал в нем важнейшей связи — связи героев между собой моральным обязательством. Поэтому в первой редакции «Вора» этот образ возникает в существенно отличном от второй редакции романа виде. Векшин — Бабкину: «Я могу достать сколько хочу, но мне нужны честные, потные... *черные* деньги».²⁷³ Во второй редакции происходит подобный же разговор, но дальнейшее углубление образа-символа приводит к тому, что тот же самый эпизод обнаруживает несравненно более сложный узел человеческих взаимоотношений, обнаруживает иное движение сюжета: «Сам понимаешь, я могу достать их, сколько хочу, но мне нужны непременно честные, потные... словом, *чистые* деньги! И я тебе обещаю из первого же заработка такими же вернуть!» (3, 357). Это доверительное «сам понимаешь» означало непосредственную связь в сознании героя понятия чистоты с представлением прежде всего о честности, и отсюда неизбежно необходимое обязательство возвратить деньги чистыми, неожиданное для Векшина, — но вырвавшись, может быть внезапно, оно начинает неумолимо влиять на развитие характера, подчиняет поведение героя этому долговому обязательству, рождает в Векшине стремление выполнить это обязательство, а вместе с ним и определенную надежду на нравственное выздоровление героя.

Сохранив в Дмитрие Векшине глубоко затаенную, может быть даже не осознанную потребность в нравственной чистоте,

²⁷³ Леонов Л. Вор. М., 1932, с. 238.

писатель приводит героя к одному из самых трудных выпавших на его долю испытаний: он откроет перед ним, отвергнутым окружающими, единственную возможность к исцелению — прикоснуться к родной земле, обновиться, припав к ней, встретиться с детством, которое только и берегло его мечту о чистоте. В этой очистительной поездке подверглась испытанию способность героя к искреннему и мужественному самоосуждению, его готовность к искуплению вины. Здесь не могло быть облегчающих обстоятельств, как не должно было быть и посредников. На такое и решился московский вор Дмитрий Векшин. Но чистоту детства, чистоту мечты нельзя купить, поэтому первым шагом к искуплению, первым необходимым условием было приобретение чистых, не воровских денег. Ради приобретения их в романе совершается жестокость, бесчеловечность. Векшин берет эти, с трудом накопленные деньги у своего бывшего фронтового друга Саньки Бабкина и тем самым рушит робкое счастье Саньки. При таком повороте сюжета Леонов идет на резкое обострение самой идеи чистых денег, когда поиск нравственной чистоты оборачивается преступлением.

Симптоматичным подтверждением обращения писателя именно к убеждениям Достоевского становится то обстоятельство, что разговор о чистых деньгах обязательно возникает в связи с посещением Векшиным своей крестьянской родины, той обители, той почвы, в которой и искал Достоевский обновления нравственности своего народа. Как искреннейшее и одновременно робкое, виноватое признание, как просьба отпустить вину звучат слова о чистых деньгах из уст Векшина, отправляющегося в Демятино, т. е. туда, где «просто проживает обыкновенный русский народ» (3, 373).

Но Леонов не будет идилично уповать на безошибочное исцеление героя «чистыми деньгами». Художник позволяет именно Долмановой, которая имеет право на самое страшное, несмыслимое обвинение Векшину, поддержать эту тему в ее общем значении, но одновременно и резко оборвать ее применительно к Векшину. «Я другое, поважнее имела в виду... посущественнее денег, пусть даже *святы*х казенных денег» (3, 313), — скажет Манька Вьюга, обвиняя Митьку в «железности», в бессердечии.

Здесь раскрылась прозорливость, мужество Леонова-реалиста, который, будучи чрезвычайно внимателен к тому, как хранится незапятнанным духовное наследство нации, показывает, что жизненные обстоятельства нередко самым неумолимым образом отягчают людские устремления к нравственной чистоте и тем самым обязывают соотечественников с еще большей ответственностью хранить нравственные идеалы. Принципиально важно для понимания концепции романа, что Заварихину на «срочный торговый изворот» Векшин дает не иначе как воровские, «*грязные* деньги» (3, 568).

Леонов устанавливает сложные ассоциации с мотивом чистых денег. Они обновили, наделили новым социально-нравственным содержанием ту коллизию, которая была развернута в «Братьях Карамазовых» в связи с обвинением Дмитрия Карамазова в преступлении. Там мотив чистых денег не мог связываться с представлением о трудовом заработке и потому он намечал лишь общую моральную ситуацию, но зато этот сюжет открывал путь к национальным представлениям о нравственности, к богатейшему источнику психологических переживаний героев. Это обстоятельство, по-видимому, привлекло к себе внимание Леонова.

Важно отметить, что, прежде чем переосмыслить в «Воре» этот мотив по сравнению с первой редакцией романа, писатель опробовал его в «Русском лесе».

В «Русском лесе» мотив чистых денег служит тому, чтобы доказать высокую нравственность революции, освободить ее от каких бы то ни было подозрений. Мысль о чистых деньгах возникает у Поля в ее разговоре с Грацианским о Вихрове. Не решаясь открыто лгать, Грацианский пытается недоговоренностями, намеками поставить под сомнение бескорыстие и честность тех, чьими руками готовилась революция, он намекает на нахлебничество Вихрова и его друга Крайнова, которые будто бы ради денежных средств участвовали в работе подполья. И тогда в этой психологической сумятице раздается своего рода камертон нравственности: «Значит, он знал, что это *чистые деньги*, если не отказывался от них!» (9, 118), — говорит Поля. Но это сразу, как впоследствии и в «Воре», организует сюжетную ситуацию, выявит идейный смысл разворачивающейся темы.

На открытое сближение с Достоевским Леонов шел во время работы над второй редакцией «Вора» и в поэтическом, философском осмыслении образа ребенка.

Уже в статьях первых дней войны мысль о страдании вызвала к жизни мотив детской слезинки как символ народных представлений о нравственной чистоте: появился образ ребенка, жаждущего защиты, как идея преемственности исторической жизни. И если сначала этот образ вызывает писателя на раздумье о том, способна ли современная цивилизация сохранить свое будущее, то постепенно он все теснее сплетается с проблемой национальной, поскольку в том, что именно Россия, измученная, израненная, выступила на защиту цивилизации, на защиту детской слезинки, для Леонова сказались прежде всего исконные национальные качества его сограждан, которые «так уж ... устроены, что не спят тех ночей, которые — хотя бы за тысячу миль — огласит плач ребенка» (10, 166). Образ ребенка появляется и во «Взятии Великошумска», и в «Русском лесе», и в «Воре», он начинает играть все более активную роль и становится неотъемлемым компонентом художественной системы писателя.

В «Русском лесе» символический образ ребенка стал служить своеобразным зачином, он «открывает» одну из важнейших сюжетных линий, связанную с патриотической темой в романе, он и завершает эту тему.

Отступая в первые дни войны, на одной из неисчислимых дорог России герой романа встречается девочку, по наивной доверчивости протянувшую уходящим солдатам букет цветов. И хотя этот букетик жег руки, солдат заставил себя взять его, тем самым принимая на себя, казалось, непосильное нравственное обязательство возратить этот букетик девочке, освободив Россию. И поэтому, когда в финале романа Вихров, выдержав недюжинный поединок с предательством, приезжает на родину, то первое, что он видит на родной земле, — это девочку, которая дает испить воды вернувшемуся с войны солдату. Оттого, что солдат жестом благословения коснулся головы ребенка, в романе с новой силой всколыхнулась мысль о неиссякаемой связи, о преемственности поколений. В этом жесте как бы подводился итог тем главным раздумьям о судьбах русского народа, которыми был пронизан роман.

Во второй редакции «Вора» в отчаянной попытке разорвать железное кольцо одиночества Векшин тоже приезжает на родину, чтобы испросить у нее исцеления. Леонов дважды заставляет героя встретиться один на один с ребенком. Попав на свадьбу, в пьяной пляске, охваченный яростной злобой, Векшин готов был затоптать, разрушить все. И это он делал на глазах у мальчишки, именно ради него «через десяток логических звеньев и совершался танец...». В этой сцене отчаяния, казалось, был произведен расчет с самой жизнью. Но «отрезвляющая детская насмешка остановила Векшина» (3, 439). Без приобщения к детскому сердцу, этому незамутненному источнику нравственной чистоты, вряд ли может состояться у Леонова исцеление. И поэтому писатель как бы еще раз испытывает героя, он вновь «подсылает» ему дитя. В самый последний момент, когда Векшин покидал Родину, не принятый ею, не получивший ее прощения, незнакомая девочка догнала его и передала «милостыню» от брата. Эта сцена обозначила собою новый этап в раскрытии характера героя, она обрела символическое значение. Пусть движение векшинской души не может сравниться с благословением ребенка, на которое был способен солдат из «Русского леса», но герой «Вора» принял милостыню из рук ребенка, «погладил посланницу по голове» — и в этом искреннем и многозначительном порыве раскрылась еще теплившаяся в душе этого человека способность к доброте, тоска по доброте, способность к глубокому и искреннему переживанию.

Столь важное осмысление темы ребенка произошло лишь в новой редакции романа.

В «Воре» 1927 года эта тема не обнаруживала еще своих философских граней. Поэтому мальчик, наблюдавший пляску Век-

пина, вписывался всего лишь как деталь в одну из жанровых сцен романа. Писатель и окружал его соответствующими этой ситуации приметам: это был «раскорякий мальчонок в огромных сапогах», «нос его был... облачен парой шуточных, из проволоки выгнутых, очков»²⁷⁴ и т. п. Иной была и реакция ребенка на Векшина, он выглядел лишь ребенком-старичком, измученным, по-видимому, нелегкими тяготами своей недетской жизни и уставшим от неестественного, поднятого большой совестью Векшина веселья. В романе поэтому присутствовали замечания лишь о том, что ребенок был раздражен, он наблюдал за Векшиным «пристально и строго», а «детская шутка»: «Этак он у вас и избу завалит!» — «прозвучала... и как окрик, и как злостное издевательство».²⁷⁵

В новой редакции это был уже «мальчик в богатырских сапогах, ради которого через десяток логических звеньев и совершался танец» Векшина (3, 439). Каждая деталь наделена здесь уже сложным философским содержанием.

Исчезли рассеивающие философский взгляд на события мало-значущие детали быта, облика мальчика, а вместе с этим ушло и сравнение детских слов в адрес Векшина с «окриком» и «злостным издевательством», а которые при всех обстоятельствах ребенок не имел права. На смену этому пришла философская насыщенность текста, лейтмотивом которой была идея о преемственности поколений.

Такая эволюция художественного образа совершалась в непосредственном соприкосновении с традицией Достоевского.

В знаменитом «Бунте» (глава из «Братьев Карамазовых») Достоевский устами Ивана Карамазова отверг «высшую гармонию» человеческого жизнеустройства, считая, что «не стоит она слезинки хотя бы одного замученного ребенка» (Д, 14, 223). При этом писатель не принял и истины, «если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины», — «вся истина не стоит такой цены» (Д, 14, 223). С высоты этих философских размышлений дитя в художественной системе Достоевского неизбежно становилось не просто участником событий, даже не столько страдающей стороной, жертвой, сколько свидетелем и, главное, судьей происходящего. Образ ребенка предстает как особая координата в философской системе художника.

Под знаком этих проблем происходила эволюция этого образа и у Леонова. В публицистике периода Великой Отечественной войны, в «Нашествии» писатель словно выверял цену «слезинки» ребенка, ввергнутого фашизмом буквально в пучину всечеловеческих страданий. Пройдя сквозь это «испытание», образ ребенка все активнее стал выступать в послевоенном творчестве писателя

²⁷⁴ Там же, с. 291.

²⁷⁵ Там же.

как философская величина. Основными смысловыми гранями все последовательнее становятся представления о сострадании к беззащитному, о необходимости беречь дитя как продолжение человеческого рода. Вместе с тем каждое движение детской души, познавшей в силу своей «незащищенности» (Д, 14, 220) наиболее горькие муки жизни, становится и у Леонова самым высоким нравственным судом над происходящим. Так появляется в художественном мире во второй редакции «Вора» пристальный взгляд ребенка, который от имени всей национальной жизни (поскольку ему и вручается национальная судьба, судьба будущего) наблюдает, осмысливает векшинскую судьбу и выносит ей последний приговор.

Открытые контакты с наследием, с традицией Достоевского вторая редакция «Вора» демонстрировала свободно, широко, словно не опасаясь попасть в зависимость от произведений этого художника.

Так, например, вновь возникал образ Вавилонской башни, напоминая о тех мучительных поисках совершенных «инженерных решений», которые вел Достоевский, чтобы спасти в сознании человечества именно это сооружение, будто только оно и способно запечатлеть смысл человеческих деяний на земле. «Весь род людской, — считал Пчхов, — верой в бессмертие держится, чего бы на свете ни делал он ... но ежели хоть маненько веру эту... пошатнуть, то за год (вспомним предсказания Достоевского о крахе общества «в одно поколение», если отказаться от крестьянской общины) весь наш Вавилон неизвестно куда провалится!» (3, 365).

Со страниц нового «Вора» вставали словно перенесенные из произведений Достоевского дискуссии о том, возможно ли любить одновременно человека и человечество, любить «не самих людей, а человечество, причем довольно безличное, потому что ужасно как отдаленное, приятно молчаливое, даже туманное за далью веков ... и этим самым бесконечно для любви удобное! а ведь это вещи разные, может быть даже противоположные» (3, 497—498).

Да и сам Векшин на одной из последних страниц романа был отрекомендован автором с помощью словаря Достоевского: «человек из подполья с темным, недобрим лицом» (3, 608).

Такое уверенное обращение с литературным источником стало возможным лишь потому, что в новой редакции писатель обрел ту художественную самостоятельность, которая уже не могла быть поколеблена никаким из проводимых им творческих экспериментов.

Создание второй редакции «Вора» находилось в прямой, в самой тесной связи и зависимости от процесса кристаллизации леоновской концепции России, концепции, которая легла в основу идейно-эстетических исканий писателя и которая с особой силой окрасила его творчество последнего десятилетия. Удивительно

прозорливым было замечание Горького о том, что Леонов «страшно русский», и тем более важно, что это было сказано по поводу первой редакции «Вора».²⁷⁶

Вторую редакцию романа создавал уже автор «Русского леса» и таких статей, как «Рассуждение о великанах», статей о Грибоедове, о лесе. Жизнеспособность идейно-художественной системы «Вора» обнаруживалась в 50-е годы через смелое и даже, может показаться, рискованное погружение происходящего в романе в национальную стихию. И если в первой редакции тема России по существу не была развита, не осознавалась как самостоятельная, то во второй — в роман буквально хлынула волна национальной истории. В «Воре» отразились те искания, которые вел Леонов в освоении этой темы на протяжении ряда десятилетий.

Тема истории развивается во второй редакции усложненно, писатель и здесь остается верен своему основному принципу — показать многообразный, зачастую противоречивый процесс взрвания в народной среде концепции России. Хотя Леонов в этом романе остается художником глубоко тенденциозным, он и эту, в высшей степени дорогую ему тему делает достоянием открытой дискуссии. По-видимому, такой нелегкий спор и оказался возможным только потому, что по-граждански Леонов был готов к нему. Леонов в «Воре» как бы погружает четко и всесторонне публицистически очерченный образ России в стихию романа, в нелегко улаживающийся его мир. Тема России входит в сюжет многопланово. Она сопровождает почти каждый образ, — вернее, основные характеры «Вора» являются выразителями, творцами своей темы России.

Образ Маши Доломановой неизменно влечет за собой представление о России, напоенной нравственной чистотой, которая, казалось, была рождена самой прозрачной Кудемой, тревожным и знобящим небом над ней, ее таинственными берегами; представление о той России, которая не может жить без этой звенящей чистоты, поэтому и Дмитрий Векшин не может жить, не испушив своей вины перед этой чистотой, перед Машей Доломановой.

С развитием образа Ксении, жены Бабкина, в роман входит Россия страждущая, иступленная в своем вечном поиске справедливости для всех счастья, зачарованная звездной мечтой об этом счастье.

В «Воре» взволнованно, робко и в то же время неотступно от нового мира живет в лице Манюкина Россия прежняя, которая, казалось, уже исчерпала отмеренное ей время, но, расставаясь с жизнью, униженная, отброшенная, она пытается передать свое наследство потомкам, — и тогда подымается со страниц манюкинского дневника тревожная русская история от петровских

²⁷⁶ Горьковские чтения. 1953—1957. М., 1959, с. 57.

до нынешних времен, с ее главной беспокойной мыслью о двух отчужденных Россиях.

Особенно активную роль в романе играет Россия Тани Векшиной, дирковой актрисы, со страстной, смелой, отчаянной горячностью защищающей на «товарищеском суде» своего брата; та Россия, которая, несмотря на всю векшинскую вину перед людьми, не смогла оттолкнуть его, своего сына, от себя и которая приняла покаяние Митьки. Россия Тани оказалась способной на такую щедрость потому, что она являла собою Родину великодушную, с ее неустанным стремлением к усовершенствованию, живущую постоянной надеждой на лучшее впереди и оттого с трепетной и самоотверженной готовностью решившуюся на самый «великий... переплав людей и всяческого на протяжении веков накопленного ими достояния...», для того чтобы человек становился «лучше, гибче, звонче впоследствии». Эта Россия и Дмитрия Векшина приняла в свой переплав, в революцию, чтобы проверить, где «окажется Митя — наверху жизни или где-то в самой преисподней ее накипи» (3, 310—311).

К такой именно России чаще всего приходил в своих думах Векшин. Ему в романе принадлежит сравнение образа революции с «электрическими вожжами, способными не только обуздать, но и насытить высшим историческим смыслом разбродную, бессмысленно протекавшую раньше по низинам истории людскую гущу» (3, 443).

В символе переплава поколений раскрылась одна из основных, если не главная идея романа. По сути дела многоплановый образ России существует в романе в двух борющихся между собою тенденциях: одна — в постоянном стремлении обнаружить непрекращающееся взаимообусловленное движение национальной истории, человеческого прогресса, другая — в стремлении к немилосердному расчету с прошлым, к уничтожению каких бы то ни было связей со вчерашним днем. Поэтому рядом с Россией Тани неизменно присутствует мертвящее, неустанное чикилевское желание во всем разглядеть «прямую классовую закономерность» и рассчитаться с любым живым проявлением жизни соответственно этой «закономерности», стремление «одинаковость произвести везде», «все человечество на один образец соблюсти», а чуть кто «сломался» — «списать без сожаления, сменка ждет» (3, 223). Именно поэтому живет в романе и жестокая заварихинская сила, для которой «всякий осколок отжитого дня и режима» (3, 255) представлялся только жертвой, которая не могла рассчитывать на сострадание.

С точки зрения фабульного построения роман постепенно теряет из своего «актива» образы Тани, Ксении, Манюкина. Кажется, что и тема России должна была постепенно иссякнуть, исчерпать себя. Но художественная идея в «Воре» залегает так глубоко, что внешнее течение событий словно бы не меняет ее русла. Хотя уходят герои, но остаются неповторимые кудемские дали,

и оттого, что не однажды в «Воре» встает и заходит в манящей дымке тревожное и ласкающее демьятинское солнце, в романе остается нетленной русская земля, с ее нелегкой судьбы народом, с ее босоногими, пытливыми, как живой укор несправедливости, ребятишками. Именно поэтому так неудержимо влечет она к себе Дмитрия Векшина, и именно поэтому Леонов-художник только тогда оставляет своего героя, когда видит, как, испытывая последнюю надежду, торопясь на встречу с родиной, Векшин «спрыгнул на ходу и внахлест упал лицом, словно кланялся. Смерзшийся снег искровянил ему ладони, но и самая боль эта была как ласка» (3, 616). Значит, встреча состоялась.

В раскрытии национальной темы важнейшую роль играет активное авторское, повествовательное начало. Постоянная дума о судьбах родины окрашена взволнованным лиризмом, лирико-философское настроение пронизало собою весь эмоциональный строй «Вора». Поэтому неповторимую проникновенность, а вместе с ней и большую художественную самостоятельность обретает пейзаж, он теперь самым непосредственным образом влияет на развитие сюжета.

По-видимому, обнаружение в характере Векшина исконных национальных качеств, а в пореволюционной действительности — русской исторической преемственности и составляет главный итог леоновской работы над второй редакцией «Вора». Теперь судьба Векшина еще теснее сплелась с судьбой России. В результате этого писателю и удалось с еще большей глубиной раскрыть губительность векшинской «железности»: не умея думать о Тане, Маше, Ксении, Векшин не умел думать о самой России, это была жестокость, неприятие героем самой родины. В то же время Леонов сделал Векшина сыном России.

Векшинская совесть, — то озлобленная от бессилия преодолеть свершившуюся в его жизни катастрофу, то пронзительно печальная и покорная от охватившего все существо героя желанья возвратиться к людям, вырваться из железного кольца одиночества, — эта совесть то обороняется от неопровержимых улик, то сама несет на суд свою вину. И если бы не это болезненное чувство неловкости за свое поведение, то, по-видимому, Митька Векшин сумел бы спокойно ужиться на земле, отмять от себя свои собственные ошибки. Но в том-то и неповторимость Векшина при всех его недостатках, что «неподатлива была Митина совесть на самые, казалось бы, убедительные доводы ума» (3, 77).

В «Воре» исследуются социально опасные явления, которые были способны поразить даже сильную, революционно настроенную личность. Л. Леонов обратился к характеру русского человека из тех, «которые сразу не полегли в атаках», но которым предстояло продолжать жизнь и строить целый мир не только вне, но и внутри себя, «без чего стали бы напрасными все затраченные жертвы и усилия...» (3, 450).

Это — роман о тревожном «или» из письма Горького Роллану: «Мучает меня эта загадка — человеческая, русская душа. За четыре года революции она так страшно и широко развернулась, так ярко вспыхнула. Что же — сгорит и останется только пепел — или?». ²⁷⁷ Недаром горьковская мысль о пепле, оставшемся от ярко вспыхнувшей человеческой души, так сильна и в «Воре»: «... лишь пепел векшинский, скрепленный обручами воли, мчался теперь в седле к поставленной далече цели» (3, 59). Вьюга говорит Фирсову: «... бывала да горелая я, золы во мне больше, чем души, ветерочек ее шевелит, по воздуху разносит...» (3, 199).

Роман Леонова — меньше всего роман о преступниках. Для таланта этого писателя характерны широкая гуманность, глубокое чувство ответственности за судьбы человечества, которые всегда отмечали русскую литературу.

Мотив пепла, образ человеческой души, испепеленной нравственными борениями, борьбой за установление справедливой жизни на земле, — эти моменты многое значат в идейно-художественной концепции «Вора». Они ведут к основным проблемам этого романа: в чем состоит счастье земной жизни и какой ценой оно достигается?

По-видимому, на скрещении темы России и темы испепеленного нравственными исканиями человеческого сердца и открылся во второй редакции «Вора» тот источник преемственных контактов Леонова с русской классической литературой, который в мощном творческом порыве обновил в творчестве этого писателя прежде всего существование традиции Достоевского.

Как соотечественник будет обретать новые нравственные силы, как будет самоутверждаться на планете для того, чтобы помочь одержать победу родине, России, вступившей в поединок со всем буржуазным миром за установление справедливой жизни на земле? Как уберечь родину от тех опасностей, которые, мучаясь неизлечимым недоверием к революции, предсказывал, пророчил ей Достоевский? Узел этих вопросов и создает ту почву в романе, которая питает в нем традицию Достоевского буквально неистощимыми философскими, социально-эстетическими «запасами».

Широкое, фронтальное соприкосновение в «Воре» творческих исканий Леонова с наследием Достоевского привело к тому, что результаты освоения традиции автора «Братьев Карамазовых» стали носить в новом романе многоаспектный характер. Сегодня можно исследовать многие из граней этого процесса наследования как своего рода самостоятельные пути освоения писателем традиции Достоевского: тема маленького человека (Манюкин — Мармеладов. Ксения — Катерина Ивановна и др.); феномен женского характера (Доломанова — Настасья Филипповна и др.); Пчхов в свете толкования Достоевским проблемы русского стар-

²⁷⁷ Архив А. М. Горького, т. 8. Переписка Горького с зарубежными литераторами. М., 1960, с. 337.

чества: «Старец — это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю», «вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ему в полное послушание, с полным самоотрешением» для того, чтобы «через послушание» добиться «совершенной свободы, то есть свободы от самого себя» (Д, 14, 26). Но тут же: «...это испытанное и уже тысячелетнее орудие для нравственного перерождения человека от рабства к свободе и к нравственному совершенствованию может обратиться в обоюдоострое орудие, так что иного, пожалуй, приведет вместо смирения и окончательного самообладания, напротив, к самой сатанинской гордости, то есть к цепям, а не к свободе» (Д, 14, 27). В качестве самостоятельной философской проблемы встает вопрос о трактовке в «Воре» темы христианства; специальную область контактов с наследием Достоевского представляют особенности бытования у Леонова библейских мотивов или, например, вопрос об идейно-эстетических параметрах чикилевщины как варианта шигалевщины у Достоевского и др.

Но все же главный фокус преломления традиции Достоевского сосредоточивается несомненно в фигуре Дмитрия Векшина. Именно здесь состоялась самая важная встреча взглядов Леонова и Достоевского о человеке, о путях обретения личностью нравственной свободы, о характере ее служения родине, окружающим. Эта встреча становится порой нелегким поединком идей о целях и средствах социально-нравственного переустройства общества.

В связи с расширением (в процессе подготовки новой редакции романа) общефилософской постановки этих вопросов изменились и ракурсы связей сюжетной линии Векшина с художественной системой романов Достоевского.

Первая редакция давала повод говорить о сближении коллизии «Вора» преимущественно с «Преступлением и наказанием». Собственно, на этой параллели и до сих пор в основном замыкается сопоставительный анализ «Вора» и произведений Достоевского. Факт совершения Векшиным убийства и характер накладываемого на героя наказания действительно имеет немало сходства с поступками Раскольникова.

Во второй редакции усиление философского начала повлекло за собой перераспределение контактов «Вора» с творчеством Достоевского. Теперь роман во главе с судьбой Векшина оказался способен вести диалог с целостной философской концепцией Достоевского о судьбах нравственности, о мире и человеке (она нашла наиболее полное свое воплощение в «Братьях Карамазовых»), а развенчанный образ Векшина в представлении нашего времени начинает обнаруживать — по уровню моральных качеств этого персонажа — не только связь с Раскольниковым, но и удивительные аналогии с Фомой Опискиным («Село Степанчиково») и даже со Ставрогиним («Бесы»).

Автор «Вора» и создатель «Братьев Карамазовых», в равной мере, видимо, озабоченные чистотой нравственных основ нового

общества, были заняты во многом общими проблемами. Векшина сопровождала не только фигура Раскольникова, но и тень Великого Инквизитора. В той трагической перспективе духовных исканий человека, которая была вычерчена Великим Инквизитором, находилась и векшинская судьба. Леоновский герой переживал противоречие, во многом предугаданное Достоевским.

Приход Векшина в революцию несомненно подтверждал, что «тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорее истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его все были хлеба» (Д, 14, 232). В то же время, по предсказанию Инквизитора, не поняв закономерностей жизни, герой дарованную ему историей свободу использует как средство деспотического самоутверждения. Векшин стремится осилить намеченный в Легенде о Великом Инквизиторе путь для «великих и сильных», которым будто бы уготовано подчинить тех, кто «не в силах... пренебречь хлебом земным» (Д, 14, 231). Но он терпит поражение, оказывается, по терминологии Достоевского, в стане «слабосильных бунтовщиков», не способных на активное переустройство жизни. Деспотизм — как система общественных отношений и как качество поведения личности, — поднявший (у Достоевского) руку на идеалы Золотого века, оказался и у Леонова врагом столь же тревожным и опасным. Испытывая нравственную силу революции в ее борьбе с деспотизмом, Леонов избрал сходный с пройденным Достоевским путь познания национальной действительности.

Подтверждая предложенные Достоевским решения, Леонов поднимал такие пласты исторической жизни, которые увлекали к истокам, к первопричинам обнаруженных Достоевским конфликтов. В «Воре» нет доктрин, способных вступить в полемику с учениями Великого Инквизитора. Но в этом романе есть живущая во всей своей сложности, во всей трепетной непосредственности русская действительность. Неукротимая в своем самопознании, она не только не подчинилась притязаниям Векшина (вступая тем самым в поединок с вечными будто бы предписаниями человечеству Великого Инквизитора), но нашла даже в себе силы принять его как «блудного сына».

Вот почему наряду с беспощадным обнаружением векшинской жестокости в «Воре» происходит и взволнованное открытие таких качеств этого характера, благодаря которым в романе сохраняется кристально чистым чувство Родины, чувство революции. Поэтому и оказалась возможной, стала необходимой встреча Векшина с русской землей, «из частиц неба, полей и рек» которой, казалось, был соткан этот человек.

Круг философских, морально-этических, художественных связей в книгах Леонова и Достоевского сложен и разветвлен. Он существует как неразрывное единство и кровного родства, и бескомпромиссной полемики, и сосредоточенного преодоления идейно-

эстетических доктрин Достоевского. Именно эта борьба и составляет ту почву, которая питает в творчестве Леонова традицию Достоевского. За очевидным сходством отдельных образов, нескольких сюжетных мотивов кроется сложный процесс усвоения, отталкивания, переплавки идей.

Положив в основу сюжета мотив «святости и неповторимости людской жизни» (3, 622), Леонов тем самым подключился к одной из традиций русской романистики, не раз исследовавшей социально-нравственное содержание заповеди «не убий».

В русском романе эта проблема всегда ставилась в непосредственной связи с социальным устройством общества, толкнувшего человека на преступление, в связь с поисками нравственного искупления, с выявлением ценности личности. Разные решения давали теме «преступление и наказание» Достоевский и Толстой, Короленко и Горький.

В 1925—1926 годах, уже в новых исторических условиях, когда личность обрела социальную свободу, обращается к ней советский писатель. В 1958—1959 годах он вновь выдвигает ее перед обществом.

И словно отвечая критикам романа, считавшим обращение Л. Леонова к теме «не убий», этой древней заповеди о святости людской жизни, явлением имманентным в литературной практике писателя, аналогией с Достоевским, излишне усложняющей сюжет, Леонов в 1963 году на Форуме Европейского сообщества писателей вновь говорил, что «вырождение древних табу; этих незримой стали моральных обручей, в которых держится человеческое общежитие», — один из симптомов нравственного кризиса, который может поразить человечество (10, 325).

В середине XX века, в эпоху социальных революций и катастроф, может быть, как никогда раньше, человечество остро переживает боль от утрат, от понесенных жертв. Становится все более четкой мысль о том, что «кровь льется совсем не для того, чтобы подвигать вперед общее дело человечества; напротив того, это общее дело подвигается вперед, несмотря на кровопролития, а никак не вследствие кровопролитий...»²⁷⁸ С этой сложнейшей проблемой гуманизма, разрешение которой нередко сопровождается компрометацией и дискредитацией гуманистических идей, и приходит в роман Митька Векшин: «Неотвязная, утренняя, без конца и начала мысль кружила его до одури... Значит, нельзя, по можно. Когда война или большая историческая расчистка, то можно, а с глазу на глаз нельзя. Труп пахнет в зависимости от повода, почему он стал трупом. Но моя вина только перед живым, пока ему руку рубишь, и едва сомкнулись навечно его

²⁷⁸ Писарев Д. И. Борьба за жизнь («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского). — В кн.: Ф. М. Достоевский в русской критике. Сб. статей. М., 1956, с. 200.

очи, кто же меня тогда укорит? И если некому, значит *можно* ... так почему же *нельзя*?» (3, 361—362).

Мотив преступления, легший в основу сюжета у Леонова, на первый взгляд столь близкий мотиву романа Достоевского, имеет иную социальную, психологическую, художественную природу.

В обретении власти над «тварью дрожащей» для Раскольникова таился источник социальных преобразований (изменить положение в обществе хотя бы близких ему людей — в этом была единственная возможность осуществить протест против несправедливости жизни). С точки зрения психологической, хотя мысль Раскольникова об убийстве созрела задолго до преступления, которое он должен был совершить, убивает он в состоянии безумия, аффекта. С точки зрения поэтики — преступление было единственным для Достоевского путем раскрытия сильной личности.

Ни одно из этих условий не сохраняется в «Воре». В романе Леонова герой исторически обрел право вершить справедливость на земле. Для него не было вопроса — принимать или не принимать революцию? Он был рожден революцией и защищал ее. Но Векшин не мог осуществить данное ему историей право. Об этом неосуществленном праве на человечность и написан Леоновым роман.

Именно во второй редакции мотив совершенного Векшиным убийства оказался способен поднять сложные социально-нравственные, философские проблемы. Он по существу потерял значение даже отдаленной реминисценции, связанной с преступлением Раскольникова. Знаменательно в связи с этим одно из суждений писателя: «Когда появляется угроза жизни, не остается возможности, на что ее тратить — *чековая книжка* полна. Самый „дорогой товар“ — греховный — убить! Это быстрее всего израсходует внутренний потенциал» (22 февраля 1974 года). Эти слова художника одинаково важны для понимания философской фигуры, связанной с поведением как преступника, так и его жертвы. По-видимому, во второй редакции «Вора» преступление Векшина и стало тем средством, которое позволило писателю «быстрее всего израсходовать внутренний потенциал» этой личности, исчерпать перед миром ее духовные запасы.

Мотив преступления, ставший источником сюжета, постепенно меняет художественную нагрузку. Совершенное убийство мучает только Митьку Векшина, для всех остальных, вплоть до его военного друга Арташеза, оно не стало преступлением («... мало ли в ту пору бывало по обе стороны фронта проявлений взаимного ожесточения» — 3, 56).

Когда Митька Векшин смертью офицера мстил за коня Сулима, им владел безумный страх утраты. Он мстил, больше инстинктивно, за то, что со смертью Сулима умирал в нем уже потускневший «лучик Кудемы», символ нравственной чистоты, верности и безграничной человеческой любви. Ведь в момент, когда Векшин совершил преступление, он уже потерял Машу, уже не

знал сестринской любви. Он был один, и поэтому только Сулима и дарил он нежной любовью.

Векшин, собственно, с раннего детства, был одинок. Этот готовый быть щедрым (так говорят страницы его детства) и в то же время, будучи одиноким, страдающий по простой ласке человек переживает трагедию жесточенности против людей. Он немного пережил радости, наивность которой граничит с душевной ограниченностью («Ранней порой, казалось, слаще шоколадной бутылочки нету счастья на земле. Потом конь офицерский влюбился мне, с каштанчиком ... тоже недолговременная была радость. Две ночи в царской, резного дерева и с балдахинном, кровати спал... не сывая сапог, из солдатской любознательности» — 3, 367), и, главное, не умел хотеть и не знал, «чего в жизни искать посущественней».

Революция, всколыхнувшая всю Россию, буквально ослепила русского человека необозримостью открывшихся горизонтов. Она и Векшина подхватила в своем движении. Охваченный революционным порывом, он на своем Сулиме мчался достигнуть эту открывшуюся линию горизонта. Но упал сраженный врагом Сулим. И потрясенный этой гибелью, Векшин впервые реально осознал, как непостижимо велико расстояние до горизонта, как коротко его дыхание. Охватило отчаяние, подчинившее все его существо.

Совершенное Векшиным преступление при первом рассмотрении носило подчеркнутый личный характер: он мстил за убитого коня. Оно обретает социальное значение с того момента, когда в сознании Митьки убийство ставится в связь с историческими судьбами революции, которая начинала вторую, бескровную вначале, говоря словами Фирсова, схватку с полуступившим врагом, — революция вступала в эпоху новой экономической политики. Удар неманской перчатки оказался способным выбить почву из-под ног участника революции Векшина, ввести его в состояние растерянности, поколебать его уверенность в той силе, от имени которой он боролся: «... лил он на свою боль, раскачиваясь и задыхаясь, острый припахивавший падалью напиток, все приговаривал с пьяной слезой — „а я-то за них человек убивал!“» (3, 60).

Мотив преступления обретает социальное значение потому, что позволяет Леонову поднять в романе тему ответственности лютого из поколений перед историей за принесенные человеческие жертвы. Эта тема продолжает звучать на всем протяжении романа тревожным предостережением человечеству: «... при послушании да соответственном энтузиазме такого можно наковырять, что и в сто веков не разделаешь... взять хотя бы те же христианские средние века!»; «... судья и реформатор одинаково обязаны хотя бы раз в год принимать личное участие в казни, чтобы не утрачивать представления, какова в натуре назначенная к пролитию кровь» (3, 522).

Но общефилософский, глобальный план темы убийства как преступления против человечества представляет собою лишь одно звено, одну ветвь концепции новой редакции «Вора». Основное внимание художника сосредоточено на социально-историческом исследовании истоков и причин векшинской трагедии.

В первой редакции судьба этого героя была окрашена тонами романтического стиля, который запечатлел не только драматизм, но и своего рода поэзию «пропадающей силы». Недаром так много значили в первоначальной редакции «Вора» страницы о том, как Векшин пришел к Ленину: «... Митька ... патался и стонал, проходя мимо гроба вождя... В продолжение всего своего падения Митька полон был надежды говорить с Лениным, сойдясь вплотную, человек с человеком, единственным, — которому доверялся весь».²⁷⁹

Но спустя десятилетия увидев в векшинской истории симптомы тяжелого общественного заболевания, писатель развернул в новой редакции широкое, углубленное изучение трагедии этой личности. Этот план повествования и привел художника к тем «перекресткам», где и состоялись особенно важные встречи с наследием Достоевского. Они не стали ни помехой, ни удручающей случайностью на пути советского писателя, а выражали ту историко-литературную закономерность, которая не могла не осуществиться в литературе, рожденной Октябрьской революцией. Эти встречи показали, что векшинская судьба была в известном смысле угадана Достоевским; потому социально-философские наблюдения Леонова и обнаружили очевидные соотнесенности с предвидениями Достоевского.

Заслуга Леонова — художника и мыслителя в том и состоит, что он не устранился «видений», открывшихся «в дымной дали» (10, 367) философских прозрений Достоевского, а пошел на то, чтобы наделить эти видения реальной, земной жизнью.

Собственно, Леонов застал Векшина, остановил его рукой художника в тот момент, когда этот человек, соотечественник Достоевского, начал делать свои первые, свои самые трудные шаги по пути обретения им того нравственного могущества, право на которое ему было подарено революцией. По понятиям Достоевского, герой шел к тому, чтобы стать «человеко-богом». Хотя и в интонации горькой иронии, в состоянии мучительной безысходности, в котором оказался Векшин, но в «Воре» прозвучит все же однажды именно из его уст напоминание, воспоминание о «человеко-боге» Достоевского. Оно будет обращено к такой же не состоявшейся судьбе балтийского матроса Машлыкина. Искреннее, но недалекое разумение этого человека, превратившегося в конце концов в пропойцу и бродягу, только и сумело позволить понять ему в революции, что его «трудовая, без пятнышка балтийская душа, сквозь нее голубое небо видать» может понадобиться лишь

²⁷⁹ Леонов Л. Вор. М., 1932, с. 373.

для одного: «Еще сгложусь на всемирном завтрашнем аврале душу уложить» (3, 544). Именно о нем и прозвучит в романе: «великий человек» (3, 544). Эта ирония как бы подтвердит сомнения Достоевского относительно неосуществимости мечтаний человека стать на земле «человеко-богом», — да и как могло быть иначе, если в такой нелепой бессмысленности потонула открывшаяся перед Машлыкиным возможность обрести небывалое до сих пор величие на земле.

У Машлыкина, как и у всех других двойников Векшина, — а это означает, что у самого Векшина прежде всего, — претензии на могущество оказались не подкрепленными их нравственными возможностями (недаром так убоги были мечтания Митьки в революции: отведать шоколадной бутылочки, да кровать царскую узнать). Нравственная неподготовленность и привела к тому, что эти люди «с легким сердцем» решились преодолеть «нравственную преграду», лежащую на пути превращения «раба-человека» в «человека-бога». Здесь и произошло, по предсказанию Достоевского, отступничество: не в силах подняться до самой главной заповеди нравственного могущества — стать человеком «просто великого сердца» (3, 521), — личность не по праву начинает считать себя «человеко-богом». И так как не способна созидать жизнь на земле, то проявляет свою власть своеволением над тем, что с ней рядом: «„Все дозволено“, и шабаш!» (Д, 15, 84).

Именно так и звучит в начале романа лозунг Векшина: «Захотел и стало, повелю и уйдут!» (3, 60).

Достоевский понимал свободу личности в ее абсолютном проявлении. Он хотел видеть человека таким, чтобы в нравственном выборе его не стесняли никакие обстоятельства, никакие вмешательства извне, чтобы личность имела право и возможность на любой поступок, но поступала бы она сама, по собственной воле только из чувства благородства, не допуская зла в отношении окружающей жизни.

Если личность вынуждают к тому или иному поступку обстоятельства, закон и т. п., то это Достоевский расценивал как «отнятие всей личной и духовной свободы у людей, умерщвление личности».²⁸⁰ При этом писатель намечал в качестве главного средства достижения личностью внутренней свободы «самоограничение и воздержание телесное для свободы духовной, в противоположность материальному обличию, непрерывному и безграничному, приводящему к рабству духа».²⁸¹

Исповедование этих истин приводило Достоевского к таким его формулам об устройстве жизни на земле, которые намечали истинное совершенство в общественных взаимоотношениях, построенное на полном доверии к личности и уверенности в благородстве ее помыслов. Так появился, например, его вдохновенный

²⁸⁰ Незданный Достоевский, с. 414.

²⁸¹ Там же, с. 698.

постулат: «Я хочу не такого общества, где бы я не мог делать зла, а такого именно, чтоб я мог делать всякое зло, но не хотел его делать сам».²⁸² Или его на грани, кажется, катастрофы парадоксальное требование к действительности: «Пусть лучше воры остаются, только, чтоб они не крали».²⁸³

Если говорить о философских нюансах этой диалектики, то Векшин представляет худший вариант, над которым мучился Достоевский: он был и вором, и крал людские радости, а вместе с ними — и людские жизни. Как стихийный материалист, Достоевский считал (вкладывая свои мысли в уста Разумихина из «Преступления и наказания»), что человечество, только «развившись историческим, *живым* путем до конца, само собою обратится наконец в нормальное общество», а не в результате того, что какая-либо «социальная система», «выйдя из какой-нибудь математической головы, тот час же и устроит все человечество и в один миг сделает его праведным и безгрешным, раньше всякого живого процесса, без всякого исторического и живого пути!» (6, 197).

Своеобразным созвучием мысли Достоевского о необходимости доверять живому процессу жизни, «историческому и живому пути» общества развертывается во второй редакции «Вора»: как принцип леоновского реализма, как особенность его исторических воззрений тезис: «Самое мелкое событие — полновесный кристалл с участием всех наличных элементов мира» (3, 242). Отсюда следует и другая леоновская формула: «Река не смеет противиться ни одному из своих отражений» (3, 76). Соответственно этим взглядам развивается в романе диалектика жизни, и прежде всего жизни главного героя — Дмитрия Векшина. (В связи с этим вопрос о связях Векшина с окружающей действительностью, о потенциальной жизнеспособности этого характера и жизнеспособности, реализованной в романе, все еще требует к себе внимания исследователей).

Взгляд художника как бы пытается охватить действительность во всей ее многозначности, не избегая ни ослепительно солнечного блеска, ни режущей глаз темноты. Отсюда и многогранность леоновского мира, и опасное, казалось бы, постижение художником самых низин действительности. Вместе с тем мысль об отражениях речной поверхности помогает понять и ту концепцию действительности, которую разрабатывает Леонов — художник и мыслитель: как река не смеет противиться ни одному из своих отражений, так и эпоха, народ, государство не может противиться ни одному из своих проявлений. Значит, каждое событие истории порождено самой эпохой, обусловлено ею, и эпоха должна принять этот факт, найти в себе силы объяснить его и справиться с ним, чего бы это ни стоило, — только по этому судят о мужестве,

²⁸² Там же, с. 443.

²⁸³ Там же, с. 453.

о мудрости страны и эпохи. Вот почему Леонов во второй половине 50-х годов вновь обратился к мечущемуся, тревожному Векшину, чтобы понять и объяснить его трудную судьбу. И если в 20-е годы Леонов почувствовал, угадал Векшина, то теперь, в 50-е годы, писатель его объяснил, он его прояснял, стремился отыскать истоки и последствия его судьбы. Это объяснение раскрыло новые и подчас неожиданные стороны векшинского характера, стороны, которые свидетельствовали о многогранных, об устойчивых, хотя и противоречивых, связях этого характера с жизнью.

И все же, достигая поистине всечеловеческих вершин в развитии своей философской, социологической мысли, Достоевский главным образом лишь на основании логических доводов, психологических наблюдений угадывал те или иные ступени человеческой судьбы; он не смог духовную жизнь поставить в прямую связь с социальными пружинами общества. И поэтому мучительным и даже изощренным было его стремление логически выяснить, огорчить все те повороты во взаимоотношениях личности и общества, от которых зависит судьба человечества, духовная жизнь народа. Знакомство с этими взволнованными и вдохновенными построениями писателя показывает, что Достоевский словно боялся появления в ряду других опасных явлений и векшинской фигуры. Поэтому так неотступно пытался он предусмотреть именно такой механизм общественных отношений, в системе которого не смогла бы возникнуть подобная личность; механизм, построенный на взаимном безупречном бескорыстии, на «альтруизме» между личностью и обществом. В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский и выстроил такую систему взаимоотношений личности и общества, которая, как он считал, не должна была допустить самой труднопоправимой осечки — деспотизма личности: «В братстве, в настоящем братстве, не отдельная личность, не *Я*, должна хлопотать о праве своей равноценности и равновесности со всем *остальным*, а все-то это *остальное* должно бы было само прийти к этой требующей права личности, к этому отдельному *Я*, и само, без его просьбы должно бы было признать его равноценным и равноправным себе, то есть всему остальному, что есть на свете. . . Мало того, сама-то эта бунтующая и требующая личность прежде всего должна бы была все свое *Я*, всего себя пожертвовать обществу и не только не требовать своего права, но, напротив, отдать его обществу без всяких условий. . . Самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть. . . признак высочайшего могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» (Д, 5, 79). Но Достоевский считал, что в этой системе отношений «есть один волосок», «один самый тоненький волосок, но который если попадет под машину, то все разом треснет и разрушится» — это «хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды» (Д, 5, 79—80).

Можно сказать, что Векшин как раз и не смог выдержать этого напряжения в альтруистическом служении интересам общества; под машину и попался именно тот «самый тоненький волосок», который привел его к нравственной трагедии.

Достоевский не только умел видеть опасности, но искал спасительные меры, которые бы смогли уберечь человека от деспотизма. Так вошло в его концепцию христианское учение со всей его разветвленной системой таких врачеваний, как смирение, покаяние, готовность отдать свою волю во власть старчества. Достоевский надеялся, что можно спасти человечество, если заблудившийся разум, мучущееся чувство израненного социальными противоречиями человека отдать во власть христианства, а трагедию человеческой судьбы в буржуазном обществе, которая испепелила человеческое сердце, искупить смирением и покаянием.

Леонов в «Воре» не отбросил, не испытал, пожалуй, ни одну из мер, предложенных Достоевским для исцеления человечества. Поэтому таким заботливым и сострадательным вниманием, плотным кольцом сочувствия окружен в романе Векшин со стороны сочинителя Фирсова, пытающегося объяснить векшинский срыв крутыми поворотами истории; примусника Пчхова, лудильная мастерская-каморка которого хоть и не имеет ничего общего с кельей Зосимы, но она стала не меньшим, чем та, средоточием мира. Рядом с этими персонажами живет и всепрощающая любовь Балуевой, и готовая положить себя на костер за брата преданность Тани.

Но ничто не смогло исцелить Векшина.

Не взял на себя мучений его воли Пчхов. И словно нанося неотвратимый удар учению Достоевского, в романе рождается формула: «Чужая воля хромит».

В новой редакции «Вора» произошло и другое событие, ознаменовавшее новую ступень в творческом освоении Леоновым традиции Достоевского.

В образе «кроткой и тихой» Тани Векшиной (3, 393) с ее неискушимой, горькой судьбой нашла воплощение и неустроенность, и боль той России Достоевского, которая жила надеждой на сострадание окружающего мира. Леонов впервые в своем творчестве в настроении столь печальной поэтичности как бы прощался с этой Россией. Писатель расставался тем самым с той мелодией в традиции Достоевского, которая, пройдя после первой редакции романа путь от «Необыкновенных рассказов о мужиках» до судьбы Тани в «Воре», словно исчерпала себя. Она как бы не выдерживала больше натиска социальных противоречий исторической действительности и, убедившись в своем бессилии перед ними, уходила из жизни.

Знаменательны в связи с этим те изменения, которые претерпела сцена прогулки Тани с Заварихиным. В романе нет событий горше, чем те, которые воссозданы в этой истории, ставшей сва-

дебным путешествием героев. Прогулка принесла героине первое предвестие о надвигающемся расставании с жизнью.

Один из шедевров прозы XX века, эта поэтическая новелла во второй редакции романа звучала всеми теми хрупкими, надрывными нотами, которые создавали мелодию страждущей России Достоевского. Смиренная и покорная, она была раздавлена жестокой, деспотической силой Заварихина, символизирующего в новой редакции поистине мировое зло.

Каждое из изменений, внесенное в текст этой сцены, свидетельствует о сближении исканий Леонова с наследием Достоевского. В первой редакции Заварихин вел безумный поединок, — растапывая, казалось, все живое на земле, — с милиционером, пытающимся остановить эту скачку силой машины, грузовика. В новом варианте Заварихин устраивает «безумную и неравную скачку» (3, 256), преследуя своей жестокостью («Николка наотмашь хлестанул кормильца кнутом» — 3, 256) «беззащитное убожество» («Тане виделось лишь «рваное, латанное цветным лоскутом плечо извозничьего кафтана» и «спина самой несусветной клячи» — 3, 256). «Маленький человек», кнут, беззащитная кляча словно вновь подымались здесь из «Преступления и наказания». Да и сам Заварихин предстал уже не простоватым и грубоватым крестьянским парнем, а неизлечимо жестоким человеком, напоминающим персонажей из «Необыкновенных рассказов о мужиках». Он был способен переживать «мучительные секунды наслаждения страхом» (3, 259), жить наслаждением от «низости происходящей потехи» (3, 258), подчиняться «вспышкам бессознательной удали» (3, 255). В клубке этих проявлений безудержной, несущей смерть силы и была погублена Таня. В новом «Воре» изменилась в этой сцене и Таня.

В первой редакции Таня, наблюдая «угловатую» неловкость жесткой натуры Заварихина, могла «с доверчивым волнением глядеть на него», а от пережитой близости с этим человеком узнать ощущение, что «вдруг ей стало весело и просторно в мире», — и тогда «она ревилась и смеялась, готовая на всякую шалость».²⁸⁴ Во второй редакции Леонов также дает возможность героине пережить грустную благодарность Заварихину за «брачный подарок», хотя от него она и «ощутила смертельный озноб» и «напугавшую Таню будничную простоту» (3, 261). Но все повествование будет насыщено непрекращающимися страданиями, переживаниями страха перед надвигающейся грубой силой.

Много значат для понимания того, как совершалось в «Воре» осмысление традиции Достоевского, страницы, посвященные похоронам Тани. Появившиеся только во второй редакции, они передают как бы то настроение, с каким Россия Достоевского навсегда уходит из действительности XX века, уходит так и не сумев, несмотря на возлагавшиеся на нее надежды, исцелить нрав-

²⁸⁴ Леонов Л. Вор. М., 1932, с. 192.

ственные болезни века: «... Вскоре провожатые на равных условиях столпились у безвременной могилы. Во утоление щекотного любопытства всех тянуло заглянуть разок на ее дно, куда обсыпалась из-под ног свежая, пополам со снегом, глина. Никаких речей не состоялось... Таню опускали в сумерки и еще не закидали толком, как уже началась поземка — в знак забвенья» (3, 598).

Высшей же смысл происходящего был осознан только писателем Фирсовым: «Никому не хотелось расставаться с торжественной и честной печалью, которая, ненадолго омыв глаза, дает людям увидеть вечность» (3, 598). В этом и выражается, по-видимому, взгляд автора «Вора» на значение для духовной жизни человечества даже той части наследия Достоевского (образ христианствующей России), которую он непримиримо оспаривал с самых первых шагов своей самостоятельной работы.

Что же касается тех социально-философских величин из наследия Достоевского, которые обогащали художественные завоевания Леонова, то многие из них оказывали активное влияние не только на развернутую в новом «Воре» критику деспотизма и своеволия личности, но и на разработку художником положительной социально-нравственной программы для своих героев.

На передний план здесь выдвинулись прежде всего такие идеи морально-нравственной программы Достоевского, как опора на моральную честность и доброту в облике человека нового мира. «Сильные люди. — записал Достоевский в одной из своих „Записных тетрадей“ (1876—1877 годы). — Не сильные лучшие, а честные. Честь и собственное достоинство только сильнее всего».²⁸⁵ Здесь же и был принят Достоевским за высшее нравственное качество народный идеал доброго человека: «Литературный идеал демократ. Народный — идеал доброго человека лучше».²⁸⁶

В развитии этих идей совершалось развенчание «железного» Векшина во второй редакции «Вора»; подключаясь к ним, на страницах романа развертывались взволнованные, бескомпромиссные дискуссии о том, что революции нужны «чистые люди» (3, 171), о том, что значит для нашей эпохи понятия «прямой» и «добрый», «до железности справедливый» и «честный» («он и под кнутом к врагу не перебежит, неправде не поклонится...») (3, 309). Как одна из наиболее глубоких истин звучит в романе мысль о том, что нельзя «руки и благо человеческое зря обогреть», что «в том-то и сила России нашей, что даже в пору благополучия никогда не обольщалась настоящим, а всегда добивалась в жизни высшей чистоты, жила смутной надеждой на лучшее впереди...» (3, 314).

Широкое осмысление исторических корней этих морально-нравственных идей приводит Леонова к художественному оформлению во второй редакции «Вора» образа «блестинки» как цент-


²⁸⁵ Неизданный Достоевский, с. 552.

²⁸⁶ Там же, с. 569.

ральной философской идеи романа. В ней воплотились те самые важные и самые трудные раздумья писателя об историческом пути человечества, о смысле человеческого существования, которые обретали свою философскую глубину и поэтическую силу в не прекращающемся на протяжении шести десятилетий диалоге Леонова с наследием Достоевского. «Главное-то сокровище презренного и поверженного прошлого, — записывал от имени автора «Вора» сочинитель Фирсов, — «состоит не в алмазных фондах, даже не в патентах материальной цивилизации, находится не в под-земелиях, а рядом, рукой достать, в глубине:.. взгляда, вернее, в неуловимой проникновенности зрачка, еще точнее, в крохотной и как бы влажной точке света, в невесомой блестинке на его поверхности. Несомненно, эта малая крупичка света — кроткой вечерней звезде сестра родная, только старшая и потому видная со всех концов вселенной. Без нее род людской враз становится волчьей стаей, пробегающей по закатному снегу за своим вожаком» (3, 520).

Только пережив в «Воре», в совокупности двух его редакций, самое глубокое и взволнованное постижение философских, нравственных, эстетических особенностей наследия Достоевского, Леонов скажет в статье «Достоевский и Толстой» о «всемирном нынешнем бессмертии Федора Достоевского» (10, 366).





ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ (ЛЕОНОВ И СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ СОВЕТСКАЯ ПРОЗА)

Значение писателя — художника и мыслителя выявляется с особой отчетливостью в перспективе всей национальной литературы и зависит от той роли, которую играет он в развитии основного русла литературного процесса.

По-видимому, с развитием русской советской литературы именно в послевоенные годы и связано оформление тех особенностей историко-литературного процесса, которые, как показывает история, наиболее полно раскрывают важнейшие явления преемственности и новаторства в искусстве социалистического реализма. Надо полагать, что в эти годы и нашло свое устойчивое закрепление в эстетической системе социалистического реализма то историко-литературное предположение, которое было высказано Леоновым как историком литературы. В одной из бесед он произнес следующее: «Я придерживаюсь той точки зрения, что в микрофизике есть известное сходство с макрофизикой, что эти две физики смыкаются, — к этому идет наука. Толстой и Достоевский показали миру, что может дать Россия. Толстой показывал большие события, Достоевский — внутренний мир человека. Эти писатели выразили два основных устремления в литературе, которые могут и должны сомкнуться, слиться».¹

И действительно, в русской советской литературе есть два романа, финалы которых созвучны и начертанной в них человеческой судьбой, и творческими исканиями создавших эти произведения художников. Это — «Вор» Леонова и «Тихий Дон» Шолохова.

Измученные поиском правды на земле, исстрадавшиеся за человечество, герои этих книг дорогой ценой — смертью самых близких людей, навсегда утраченной любовью — обретали в шквале революционных сражений право быть с той Родиной, с той Россией, которая, по словам Леонова, взяла «на себя под-

¹ Цит. по: Ковалев В. А. Творчество Леонида Леонова, с. 141.

виг — на своей собственной судьбе показать человечеству все фазы, случайности, опасности и возможности на пути осуществления древней мечты» (10, 300) о золотом веке. Исполненные страданиями сердца героев и открывшаяся словно впервые перед их глазами родная земля — и как укор им, и как единственная надежда, — а также то душевное состояние, когда пройденному, пережитому отдано все и сохранилась только вера в возрождение, — во всем этом не только обозначилась известная общность судеб героев. Здесь открывается поистине мощная художественная, идеологическая сила искусства таких художников, которые сумели в трудной судьбе человека из народа отразить сложные судьбы этого народа, его пути к будущему, очертить идеалы нации и человечества.

Никогда не встречавшиеся на литературоведческих перекрестках леоновский Дмитрий Векшин и шолоховский Григорий Мелехов — при всем психологическом несходстве, при известном различии нравственных оценок, сопровождающих поступки этих героев, — обнаруживают тем не менее и историко-литературное, и историческое, и «кровное» родство. Векшин и Мелехов принесли в литературу, по-видимому, самые сложные, мучительные вопросы, позволили увидеть Октябрьскую революцию в свете вечных проблем мировой истории, человеческого бытия.

С именем этих героев связаны наиболее сложные и особенно, может быть, яркие стороны творчества двух выдающихся художников нашего времени — Шолохова и Леонова.

Эти два имени, так же как и их герои, по существу не встречались и историко-литературном потоке, да и критика не стремилась и не стремится к организации такой «встречи». В известной мере это понятно. Так могучи и оригинальны эти таланты, так велика нравственная ноша, взятая каждым из них в осмыслении судеб гуманизма в современном мире, так самостоятелен, огромен, труден путь, на который встал каждый из них, что кажется само собой разумеющимся видеть высокую и полную творческую независимость этих художников.

Признание этой независимости в критике обрело все большую устойчивость по мере того, как с годами становилось ясным, что Шолохов и Леонов продолжают в XX веке ту параллель в нашей литературе, которая обозначалась в русской прозе XIX века именами Толстого и Достоевского.

Такое положение дел в современном литературоведении можно было бы счесть моментом вполне позитивным, если бы для существования этих художников в историко-литературном процессе не возникала та опасность, о которой с горечью говорил в своей известной статье «Достоевский и Толстой» Л. М. Леонов. Он писал: «Казалось бы, родня по крови и призванию, столь близкие в характере своих духовных поисков, свойственных большой русской литературе, они представляются почти полярно разными нам, потомкам... Современники и земляки, они почему-то

так и не встретились ни разу в жизни потолковать об *этом*, самом главном в человеческом бытии» (10, 365).

Полярно разными Достоевский и Толстой представляются нам, потомкам; к сожалению, иногда не менее полярно разными представляются Шолохов и Леонов нам, современникам.

Установление полярности, противопоставление художников происходит то в виде идей подчиненности творчества Леонова культу разума, а Шолохова — культу чувства,² то путем отнесения творчества этих писателей к «полярно-контрастным стиливым типам социалистического реализма».³

В своих работах «Многообразие стилей в советской литературе», «Творчество Леонида Леонова», «Этюды о Леониде Леонове» В. А. Ковалев выступил против подобных противопоставлений, защищая богатство реалистического искусства Леонова и Шолохова. И хотя в книге В. А. Ковалева «Утверждающий характер советской литературы» поставлен вопрос о созвучии философского пафоса второй книги «Поднятой целины», рассказа «Судьба человека» и романа Л. Леонова «Русский лес», а в статье Е. Дрягина «Леонов и Шолохов»⁴ предпринят опыт сравнительной характеристики романов «Барсуки» и «Тихий Дон», к изучению этой темы историкам советской литературы по существу еще предстоит приступить.

Даже одно тематическое сопоставление творчества Леонова и Шолохова рисует интереснейшую — правда, пока еще «топографическую» — картину, которая открывает немаловажные стороны движения историко-литературного процесса в советскую эпоху.

Тема крестьянства в революции в 20-е годы у Шолохова решается в «Донских рассказах», у Леонова — в «Петушихинском проломе», «Барсуках», «Необыкновенных рассказах о мужиках», «Белой ночи».

Судьбе личности, ее поискам своего места в эпоху революции Шолохов посвящает «Тихий Дон»; первые книги этого романа появляются почти одновременно с леоновским «Вором», в центре которого — те же проблемы.

Леоновский роман о социалистической нови «Соть» (1930) соседствует с первой книгой «Поднятой целины» (1932).

«Нашествие» (1942), «Взятие Великошумска» (1944) в истории литературы находятся рядом с «Наукой ненависти» (1942), первыми главами романа «Они сражались за Родину» (1944).

² См.: Лобанов М. Философия сердца и разума. — Литература и жизнь, 1962, 27 июня.

³ См. об этом: Ковалев В. А. Многообразие стилей в советской литературе. М.; Л., 1965, с. 90.

⁴ Большой мир. Статьи о творчестве Леонида Леонова. М., 1972, с. 351—358. См. также: Кондюрина Э. Ф. Леонид Леонов и писатели—современники. Вильнюс, 1977; Овчаренко А. И. Русская советская литература и мировой революционный процесс (М. Горький, М. Шолохов, Л. Леонов). — В кн.: Славянские литературы. М., 1978, с. 369—386.

Внутренняя патетика, стилистика живописания, сюжет определяются в этих произведениях как бы общей формулой, которую можно выразить словами леоновского Литовченко из «Взятия Великошумска»: «Судьбу прогресса мы, как птенца, держим в наших огрубелых ладонях» (8, 50).

При дальнейшем сопоставлении становится видно, что образ Андрея Соколова («Судьба человека») оказался во многом близким образом полковника Березкина из «Золотой кареты». Оба они мужественно выстояли в тяжелую годину испытаний.

Работа над второй редакцией «Вора», где совершалось углубленное исследование судеб гуманизма в современную эпоху, происходила одновременно с созданием второй книги «Поднятой целины», также проникнутой размышлениями о гуманистическом воспитании современника, о новых горизонтах современной гуманистической культуры.

И пчховские, например, рассуждения в «Воре» о том, что «развитие в... душе» человека «происходит по всем линиям, как пч имеет в себе человек», его сравнение человеческой личности с неповторимой красотой среза древесного ствола, где «раз нанесенной трещинки уже ничем не заживить» (3, 143), оказываются созвучными рассуждениям шолоховских героев о человеческой «чудинке».

Родство гражданских, гуманистических идей, сходство воззрений на литературный процесс обнаруживает и публицистика этих художников. Об этом свидетельствует не только тематика и хронология их выступлений.

Отвечая гражданскому призванию и тем обязанностям по гуманистическому воспитанию общества, которые возлагает история на выдающихся художников, Леонов и Шолохов обратились в своей публицистике к наиболее сложным и острым философским, культурно-историческим, социально-правственным проблемам нашей эпохи.

Так, например, в самые трудные годы Великой Отечественной войны почти одновременно Леонов и Шолохов воззвали в своих «Письмах» к американскому народу. С мужеством, доступным только великим реалистам, они впервые, пожалуй, обнажили перед человечеством те размеры грозящих утрат, ту тяжесть страданий, «какую несет с собой попытка одной нации начисто уничтожить, поглотить другую».⁵ Оба писателя не страшлись высказать предупреждение о том, что «цивилизации гибнут, как и люди. Бездне нет предела» (10, 96). В их страстных и горьких призывах к американскому народу взять на себя, подобно советскому человеку, всю меру ответственности за судьбы жизни на земле раскрылись те глубины гуманистических

⁵ Шолохов М. Письмо американским друзьям (1943). — В кн.: Шолохов М. По велению души. Статьи, очерки, выступления, документы. М., 1970, с. 411.

идей, которые обусловили сходство психологического, идейного настроения публицистики обоих художников. Их публицистические выступления менее всего дидактичны, они всегда пронизаны бесстрашной готовностью этих писателей выйти на нравственный поединок с враждебным миром и выдержать этот поединок.

В эти же годы в публицистике Леонова и Шолохова возник и образ ребенка — с его неискушимым, принесенным войной горем — как символ, как пароль высшей гуманности. Сохранить чистоту этого символа, уберечь ребенка от гибели оба писателя поручают русскому солдату. У Леонова этот солдат пойдет «сквозь смерть и грохот, в одиночку и по Эвклидовой прямой... на запад — за всех маленьких в мире» (10, 105), в публицистике Шолохова он станет тем, «чьи руки держали оружие и воспаленные губы осушали слезы на щеках осиротевших детей».⁶

Тот же исполненный трепетности и одновременно воинствующий гуманизм раскроется и в статьях послевоенных лет, когда Леонов и Шолохов встанут на защиту «зеленого друга», призывая современников сохранить и умножить силы земли.

Символично, что оба художника, буквально в поединке с поветриями нигилистических, модернистских настроений, выступили в начале 60-х годов в защиту жанра романа, провозглашая тем самым неизбежность реалистических традиций в искусстве, уподобляя жизнеспособность этих традиций самому порядку жизни на земле. Для Шолохова вопрос о том, «быть или не быть роману», не стоит, так же как перед крестьянином не может встать вопрос, сеять или не сеять хлеб».⁷ Леонов приравнивает судьбу этого жанра к самому смыслу человеческого существования: «Откуда же получается, что будто бы все так безоговорочно покончено и с человеком, и с романом на данном историческом перевале? Разве нечего стало открывать, не за что больше сражаться и так уж безогрдно обстоит дело с будущим, что, пожалуй, не стоило рождаться на свет?..» (10, 322).

Значит, Шолохов и Леонов не только эпизодически, а постоянно встречались на скрещении магистралей советской литературы.

При всем своеобразии художественных систем, в произведениях этих писателей обнаруживается несомненное родство, единство социально-нравственных, гуманистических решений, самой духовной атмосферы исканий.

Этот историко-литературный факт открывает интересные и мало изученные еще пути к постижению тех закономерностей развития советской литературы, которые связаны с соотношением в ней общего и особенного, общечеловеческого и национального, которые свидетельствуют о взаимопроникновении этих категорий,

⁶ Шолохов М. Любимая мать-отчизна (1952). — Там же, с. 175.

⁷ Шолохов М. С честью послужить народу. (Выступление на сессии Всевропейского общества писателей) (1963). — Там же, с. 302.

об их трудном, но неустанном стремлении к «взаимопониманию». И если говорить о типологической стороне явления, то, видимо, моменты сходства и различия в творчестве выдающихся художников, в чьих книгах, в творимом ими мире все наделено высоким смыслом, могут позволить точнее проследить своеобразие как внутринациональных, так и межнациональных отношений в советском искусстве. Диалектика этих взаимоотношений трудна и сложна. Особенность идейно-художественных связей между творчеством Леонова и Шолохова такова, что явление отталкивания, расхождения оказывается здесь столь же сильным, естественным, равноправным, как и момент сходства, родства социально-исторических идей, заложенных в произведениях этих писателей. Творческие искания этих художников соприкасаются, встречаются для того, чтобы тут же разойтись, чтобы почти во всем дать иные, несходные, а порой и спорящие друг с другом художественные решения. Таковы эстетика их художественных систем и особенности их мировосприятия.

Искусство Шолохова, воспринявшее, кажется, все многоцветье мира, неисчерпаемость его жизни, где идет неумолчная борьба всего живого за право на существование, воссоздает мощное движение земной жизни. Оно как бы и само живет по законам этого движения, в уподоблении его диалектике, восприняв от него и мощь развития и тайные глубины его мудрых законов. Художественный мир Леонова строится иначе. Столь же трепетное, как и у Шолохова, воссоздание бытия связано тем не менее у этого художника с выявлением философской, мыслительной многомерности всего сущего. Поэтому в леоновской эстетической системе основными категориями становятся такие понятия, как «образ-формула», «логарифмирование», «обобщенная алгебраичность», «наиболее чистый продукт национальной мысли» и т. д. Важно, что в качестве основной составляющей величины своего художественного метода Л. М. Леонов вводит понятие «эмоциональный разум». «Он на другом горючем, — считает писатель, — чем разум рациональный». Считая, что «литература есть наиболее точное мышление», Леонов-художник стремится «закрепить в формуле приметы века, позы века», «закрепить плазматическое состояние вещества»; при этом он различает два типа задачи, стоящей перед художником: «Можно предмет воссоздать через описание его физических качеств, а можно — через вычисление пространства»,⁸ — испытывая безусловную приверженность ко второму из названных типов художественного мышления.

В представлении Шолохова победа человека над природой воспринимается как естественное, преодолимое и мудрое течение жизни с ее началами и концами, которое позволяет человеку, пережив и радость, и муку приобщения к этой жизни, осознать

⁸ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором работы 18 мая 1971 года.

свое место в необозримом мироздании, в нескончаемом движении истории.

Поэтому столь различна стилистика художественных решений, предположим, в «Они сражались за Родину» и во «Взятии Великошумска». У Шолохова — неисчерпаемая материальность мира, многоцветье его красок, у Леонова каждое проявление жизни рождает философскую патетику, каждый шаг народа закрепляется в формулах истории.

Это различие художественных систем сказалось уже в самых первых произведениях Леонова и Шолохова:

И только, может быть, от образа русской земли, вспыхнувшей всего однажды медвяным цветом в «Петушихинском проломе», можно было попытаться непосредственно протянуть поэтические нити к «Донским рассказам», а «Барсуки», где воздух над охваченным революцией Зарядьем «трещал, как сухое бревно, ломаемое буйной силой пополам» (2, 102), и «биение ключа жизни» в человеческих отношениях разрушало само понятие «греха» (2, 109), словно предвещали появление в советской литературе шолоховской стихии человеческой жизни, которая выльется позднее на страницах «Тихого Дона». Но чем дальше, тем, казалось, больше расходились пути Леонова и Шолохова, измученный «подпольем» леоновский герой никак не походил на шолоховских землепашцев.

И тем не менее даже и тогда, при всем эмоциональном, психологическом, эстетическом различии творчества этих художников, их родство все укреплялось, создавая почву для поразившей XX век оригинальности их талантов и даря тем самым русской советской литературе могучую жизненную силу.

Историко-литературное родство не только всегда выделяло произведения Шолохова и Леонова из литературного потока, но и подчеркивало их «воинствующую» привязанность к классической традиции реализма, их преданность высоким гуманистическим идеалам.

Именно эта привязанность открыла перед Шолоховым и Леоновым законы той высшей художественной правды, которая позволила этим писателям тему революции, социалистического преобразования мира представить как сложнейший исторический процесс. Поэтому и так трудно до сих пор найти уверенно однозначные знаменатели для мелеховской или, предположим, для векшинской трагедии.

И если говорить об отличительной черте этих двух художников, то, видимо, надо выделить в равной мере присущее им обоим неусыпное стремление поведать поколениям, говоря словами Леонова, «весь накопленный за последние десятилетия кровотокающий опыт человечества» (10, 367).

Владея различным художественным инструментарием, одаренные разным «оптическим» зрением на мир, Шолохов и Леонов в равной мере бесстрашно подходят к «кровооточающему

опыту человечества». Поэтому в последней книге «Тихого Дона» и как формула эстетики Шолохова, и как формула его социального восприятия мира возникает трагический, с нотой горькой иронии пейзаж: «...шелестела обласканная ветром трава, пели в струистом мареве жаворонки и, утверждая в природе человеческое величие, где-то далеко-далеко по суходолу настойчиво, злобно и глухо стучал пулемет».⁹

Столь же многозначительна и начертанная Леоновым в Прологе к «Вору» формула мира: «Вверху, в пространствах, тысячекратно повторенных во все стороны, бушуют звезды, а внизу всего только люди... но какой ничтожной пустотой стало бы без них все это! Наполняя собой, подвигом своим и страдавшем мир, ты, человек, заново творишь его...» (3, 14).

В этих образах наиболее точно раскрылись особенности мировосприятия каждого из этих художников.

У Шолохова — в каждой травинке проявляется мощная сила мировой жизни; его герой обретает огромную жизнеспособность в результате того, что он в каждое свое мгновение раскрывает эту силу, это очарование окружающего мира.

Леоновскому герою, как редко какому другому герою современной литературы, даровано видеть неоглядные дали мироздания, жить мечтой о том, чтобы пройти «дорогу на Океан». Одновременно художник побуждает его жить памятью всего нелегкого опыта человечества, биться над разрешением «вечных проблем», быть ответственным за судьбы истории.

Вот почему даже публицистика писателей несет на себе печать разрабатываемой ими художественной системы. У Шолохова каждое выступление — это воспетая радость жизни, пристальное внимание к ее течению, к ходу истории. У Леонова — каких бы вопросов ни касался художник — все проникнуто идеей о возложенной на современника нравственной ответственности за совершающееся на земле. Отсюда так многозначительно в его публицистике осмысление для современности опыта мировой и национальной культуры.

Концепция мира — гуманистическая концепция — этих художников обязывает к углубленной диалектике, к раскрепощенному, свободному от каких бы то ни было догм взгляду на мир.

Но при всех плодотворных из предложенных ныне решений литературоведение и сейчас нуждается в развитии более диалектичного, всестороннего подхода к творчеству этих писателей. Углубленный анализ, как представляется, должен быть сегодня связан прежде всего с образами тех, кто воплощает как в «Тихом Доне», так и в леоновском творчестве революционную силу. От этого зависит смысл главных социальных идей в произведениях этих художников. Историками литературы недооценивается еще то обстоятельство, что в образах революционеров Шолохов и

⁹ Шолохов М. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1957, т. 5, с. 51.

Леонов раскрывали столь же сложную, как у Мелехова или Векшина, человеческую, историческую судьбу.

В создании образов коммунистов и Леонов, начиная со своего «голубого» Арсена в «Петушихинском проломе», и Шолохов, начиная с тех детей-комиссаров, которые твердым шагом, но с грустью в глазах приходили к своим отцам осуществлять продразверстку, вместе с Серафимовичем, Фурмановым, Фадеевым, Вс. Ивановым заняли позицию, противоположную той, которая непрерываемо заявляла о себе в подавляющем большинстве произведений 20-х годов, где образы большевиков чаще всего упрощались, схематизировались, а порою подвергались и непристойной компрометации.

В позиции Шолохова и Леонова раскрывалась глубокая историческая правда эпохи. Уже с самых первых шагов двух художников стала очевидной и их буквально подвижническая работа по гуманистическому воспитанию современников.

Поэтому столь высоким и сложным искусством был отмечен и образ продкомиссара в «Барсуках» (даже не получившего от писателя имени), который, осуществляя продразверстку, был не в силах усмирить, заглушить свое сострадание к крестьянам и потому просил перевести его на фронт. В заявлении он писал: «Сам происходя из крестьянского сословия, но оторванный от него городом, затрудняюсь вести работу в крестьянской среде...». Затем он зачеркнул «затрудняюсь», написав «не могу» (2, 158). И в этом «не могу» раскрывался огромный пласт социальной жизни, глубокое понимание человеческого характера уже на том, самом первом этапе существования советской литературы.

Поэтому глубокий историко-литературный смысл обретает, например, даже эпизодический персонаж «Тихого Дона» — один из красных командиров, Лихачев, который, идя на казнь, встретился со «смертельно-белой березкой», сорвал ее веточку и так «с черными лепестками почек на губах и умер», зверски замученный казачьим конвоем.¹⁰

Несмотря на это, и сегодня освоение социально-нравственных, эстетических ценностей шолоховского и леоновского творчества еще продолжает нередко сопровождаться упрощением либо социально-исторического их содержания, либо общечеловеческого значения, в то время как неповторимое своеобразие, например, «Тихого Дона» было оценено современниками уже по выходе первых глав шолоховской эпопеи. Среди этих оценок, на наш взгляд, есть одна — не введенная в научный оборот, забытая сегодня, но емко и прозорливо определившая особенности шолоховского таланта. Это выступление второй половины 30-х годов замечательного советского писателя Ивана Катаева, который, отстаивая неприкосновенность, общечеловеческую ценность

¹⁰ Там же, т. 4, с. 208.

национального своеобразия в искусстве, писал, что «Тихий Дон» создан «силой духа, мужским его натиском, сосредоточенным напряжением, тем, что в высшем выражении и качестве Роллан услышал в буре Бетховенской воли и что чаще присутствует в мире не такими глыбами, не так крупно и полно...», что, «как и множество других» сцен в романе, описание совершенного Григорием Мелеховым в сражении убийства «превосходно, сильно и ново в частности и в особенности потому, что здесь простой — скажем по-старому — простонародный человек, крестьянин-казак, чувствует и поступает очень сложно, со всей полнотой жизненной сложности... Это такого же порядка сложность переживаний, как, скажем, у князя Андрея на Аустерлицком поле... как у петербургского студента Раскольникова...».¹¹

И симптоматично, что в «Воре», созданном несколькими годами раньше, психологически сходный эпизод убийства Векшиным белого офицера Леонов создает как открытую аналогию поступкам именно Раскольникова.

Историкам советской литературы предстоит осмыслить такого рода выступления; они помогают лучше увидеть, каким русский человек вступал в революцию, какие общечеловеческие идеалы он защищал.

Сопоставление творчества Шолохова и Леонова, открывая поразительную социально-нравственную, идеологическую близость исканий этих художников, выдвигает интереснейший вопрос о законах преемственности в литературном процессе. Как эволюционировала параллель — Достоевский и Толстой? Почему эти «раздельные секторы национальной души», по выражению Леонова, так близко подошли друг к другу и словно дали «знак» мгновенного — для небосклона мировой литературы — своего совмещения в творчестве Шолохова и Леонова? И как могло случиться, что провозглашенная Шолоховым в «Тихом Доне» концепция всеобновляющейся человеческой жизни, идущей от могучей силы земли: «Встает же хлеб, потравленный скотом. От росы, от солнца поднимается втолоченный в землю стебель; сначала гнется, как человек, надорвавшийся непосильной тяжестью, потом прямится, поднимает голову, и так же светит ему день, и тот же качает ветер...»,¹² — как могло случиться, что эта концепция словно дрогнула в финале под тяжестью тех нравственных испытаний, которые выпали на долю Григория Мелехова? И наоборот, по каким тайным законам изломанного, опустошенного внутренним подпольем векшинского сердца вдруг в финале впервые коснулась, пусть как боль, искровенившая ему ладони, ласка родной земли?

Не сумевшие, по замечанию Леонова, встретиться при жизни, чтобы «потолковать... о самом главном в человеческом бытии»,

¹¹ Катаев И. Искусство социалистического народа. Из речи на дискуссии в Союзе писателей. — Наши достижения, 1936, № 5, с. 156.

¹² Шолохов М. Собр. соч. в 8-ми т., т. 2, с. 98.

Достоевский и Толстой как художники и мыслители волею истории словно бы вышли навстречу друг другу в творчестве Леонова и Шолохова, которые с бесстрашием, завещанным им всем опытом русской классической литературы, обратились к изучению социально-нравственных основ свершившейся революции.

Законы преемственности искусства еще предстоит изучать, но ленинская философская идея спирали и здесь оказывается, видимо, главенствующей идеей движения. Взлет этой спирали на одном из самых высоких рубежей истории, каким явилась Октябрьская революция, связан в русской литературе с именами Шолохова и Леонова. И нам предстоит изучать и власть приятия, и силу отталкивания искусства этих выдающихся художников нашей эпохи, потому что только в совокупности этих двух «оптических» линий можно понять жизнь нашего мироздания.

С постижением этих истин связано и изучение тех процессов, которые характеризуют в целом состояние русской прозы на современном этапе.

Сегодня особенно резко обнажились вопросы, связанные с социально-нравственным предназначением литературы, с ее эстетическими возможностями. «... Современное творение „Война и мир“, — говорил на VI съезде писателей СССР Ю. Бондарев, — представляется в моем воображении разительно иным, чем знакомый нам великий образец. Я представляю роман, разрушивший рамки классических коллизий и вышедший на просторы земного шара, потому что весь мир является сейчас сценой, где сходятся и перекрещиваются линии кардинальных проблем современности: Человечество в истории и история в Человечестве; земля и человек.; война, угроза гибели, кровь и надежда; справедливость и жестокость; интернационализм и национализм; нравственность как социальная совесть каждого; движение коммунистической идеологии, завоевание свободы и процесс становления личности; идея самой личности как самого ценного феномена на земле; судьба человечества».¹³

Не раз прозвучавшее в последние годы настойчивое и тревожное напоминание о гражданских обязанностях литературы («Литература должна самоотверженно нести свой крест, вторгаться в сложности жизни, с тем чтобы человек знал, любил все дорогое, лучшее, достойное в себе, в людях, в обществе. И не только любил, но и тревожился, боролся за него») ¹⁴ ведет литературное искусство к опыту классики, к ее подвизническому служению человечеству. В связи с этим более пристальное внимание критики в последние годы стал привлекать и вопрос

¹³ Бондарев Ю. Выступление на VI съезде писателей СССР. — Литературная газета, 1976, 23 июня, с. 7.

¹⁴ Айтматов Ч. Точка присоединения. — Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 189.

о влиянии Леонова и Шолохова на современный литературный процесс. Изучение этой проблемы имеет свою достаточно сложную историю.

Более обстоятельно изучено влияние на современную литературу шолоховского искусства, с его мощной эпикой; обнаженностью социально-классовых конфликтов, щедрой многокрасочной живописью. Как показали многочисленные работы историков литературы, опыт шолоховского осмысления путей революции в «Тихом Доне», в «Поднятой целине» лег в основу огромного пласта романистики 60—70-х годов, посвященной истории советского общества; роман «Они сражались за Родину» во многом определил искания современной военной прозы.

Книги Шолохова воссоздали, эстетически осмыслили важнейшие, типические социальные противоречия эпохи. Собственно, характерная особенность литературного процесса последних трех десятилетий в том и состоит, что национальные литературы заняты исследованием тех исторических изменений, которые претерпевают эти социальные противоречия с движением времени, заняты изучением их многообразных проявлений в различных национальных условиях. Поэтому так непосредственно, в прямых социальных, эстетических контактах и проявляются связи многих произведений советских и зарубежных писателей с шолоховским творчеством: истоки основных сюжетных ситуаций, социально-нравственных коллизий, отражающих движение революционных преобразований в действительности XX века, так или иначе ведут к шолоховским первооткрытиям, к шолоховскому «прочтению» социальных конфликтов эпохи.¹⁵ Другую доминанту шолоховского влияния на литературный процесс XX века представляет открытая им эстетика особого социально-психологического понятия — «очарование человека», — которое сформировало не только эстетическую, но и важнейшую философскую особенность творческого метода художника. Выявляя в понятии «очарование человека» сложное социально-эстетическое содержание, Шолохов выдвинул и перед современностью эту «сверхзадачу», решению которой и посвятили свое творчество многие писатели нашего времени: «Новый мир, рождающийся в борьбе и страданиях, должен... самоопределиться перед лицом не только разума и справедливости, но и красоты человеческой».¹⁶ Эти линии, очерчивающие основной стержень шолоховского влияния на литературный процесс, достаточно полно обследованы и изучены наукой.

¹⁵ См. об этом, например: Хватов А. И. Художественный мир Шолохова. Изд. 3-е. М., 1978, с. 412—452; Ершов Л. Ф. Эпос Шолохова и традиции мирового эпического искусства. — В кн.: Шолохов в современном мире. Л., 1977, с. 11—48; Морозова Н. А. Творчество Шолохова и современная проза. — Там же, с. 18—38; Мировое значение творчества Михайла Шолохова. Материалы и исследования. М., 1976 и др.

¹⁶ Хватов А. И. Художественный мир Шолохова, с. 431.

Более трудным для критики предстал вопрос о традициях Леонова в современной прозе; здесь главным образом еще нащупываются, намечаются пути, подходы к исследованию темы.¹⁷ В центре внимания оказываются прежде всего особенности художественного преломления в литературе 60—70-х годов леоновского осмысления темы «человек и природа», освоение леоновского инструментария в подходе к философским проблемам бытия, к психологии современного человека.

Влияние леоновского искусства осуществляется иными эстетическими путями, чем влияние Шолохова. Здесь нелегко отыскать, установить сколько-нибудь прямые аналогии в области сюжетных, стилистических построений. И тем не менее если говорить о состоянии литературного мышления сегодняшнего дня, то роль Леонова в обогащении способов художественного познания мира оказывается радикальной. Леонов отыскивает, определяет для современного искусства важнейшие философские, психологические параметры осмысления человеческого бытия.

Очертания леоновской художественной системы возникают не только в романе П. Проскурина, но и в «Береге» Ю. Бондарева, и в так называемой «деревенской» прозе; эти произведения, видимо, во многом подготовлены леоновским творчеством, вдохновлены им.

На первый взгляд, эта связь не имеет открытых внешних примет. Наоборот, налицо прямое отталкивание в эстетике художественного письма: живописание действительности в «деревенской прозе» и леоновский накал интеллектуального осмысления жизни принадлежат разным поэтическим стилям.

Но при всем этом обращают на себя внимание любопытные аналогии между отдельными леоновскими произведениями и литературой последних лет. Они обнаруживаются, например, в социально-нравственном содержании повести В. Распутина «Живи и помни», «Калины красной» В. Шукшина — и романа Леонова «Вор». В разной исторической обстановке, но герои повторяют судьбу друг друга. Как и Леонов — Дмитрий Векшина, В. Распутин и В. Шукшин тоже беспощадно проводят своего героя через тяжелейшие испытания моральным падением и казнят той же мерой: страданиями близких. В этих произведениях немало психологических соответствий в нравственном исследовании личности с леоновским романом.

Один из наиболее глубоких и ярких мыслителей, блистательный художник, по свойствам своего таланта Леонов принадлежит не только к представителям, но и к активным сторонникам,

¹⁷ См.: Вахитова Т. «Русский лес» и развитие прозы 60—70-х годов. — Русская литература, 1979, № 2, с. 39—54. — Ершов Л. Ф. Леонид Леонов и русская проза 1970-х годов. — Звезда, 1979, № 11, с. 197—205; см. также изложение докладов А. А. Журавлевой, Л. К. Оляндер, Л. Ч. Нимаевой, М. А. Крижановской на Всесоюзной конференции, посвященной 80-летию Л. Леонова (Русская литература, 1979, № 4, с. 229—238).

поборникам философской прозы. Видя в «обобщенной алгебраичности» художественного письма главнейший способ «выделения более чистого продукта национальной мысли» (10, 366), Леонов выдвигает сегодня перед современностью сложные творческие задачи.

В своем «Приветствии» журналу «Москва» (в связи с 20-летием журнала) Леонов соединил в нерасторжимом единстве — как творческую программу — многие из тех формул социально-нравственных, эстетических исканий, которые он оттачивал в своем искусстве на протяжении десятилетий. В «клубке» сложных идей, в неуловимых переходах леоновского мышления и одновременно в четких социологических, литературоведческих формулировках здесь раскрывается партитура творческих принципов художника, взору которого в одинаково бесстрашной перспективе открываются и космические параметры земной жизни, и тайники человеческой души.

Признавая, что на всех современных отраслях людской деятельности лежит ответственность «за нравственный настрой хотя бы ближайших потомков», Леонов призывает искусство наших дней к «смелым новаторским поискам на пределе мыслительной емкости», чтобы суметь в ««песенной строке передать звучание эпохи» и «объяснить читателю сокровенные микропроцессы в тайниках потрясенной, прозревающей нечто, преобразующейся человеческой души».¹⁸

Открывающая всечеловеческие масштабы творческих исканий, неподкупная в своих гражданских, эстетических требованиях к современникам и к современности, философская проза Леонова оказывает первостепенное (к сожалению, малоизученное) влияние на литературный процесс нашей эпохи в различных его направлениях.

При всей разноплановости художественных явлений в русской советской литературе, главным событием последних десятилетий надо, видимо, считать работу по социально-нравственному, художественному осмыслению действительности, осуществляемую в наши дни той прозой, которая сосредоточивает особое внимание на своеобразии национального характера в современную эпоху, на специфике национального мышления, на особенностях его традиционной структуры в наши дни. Начиная как так называемая «деревенская» проза, сначала эта литература заявляла о себе до робости скромно. Но за последние семь—десять лет она сумела отстоять свои позиции и раскрыла перед читателем мир сложных, удивительных художественных исканий.

Опыт современного международного процесса показывает, что внимание литературы 60—70-х годов к национальным истокам народных характеров, ее изучение национального образа мыш-

¹⁸ Москва, 1977, № 1, с. 90—91.

ления становится в известной мере общей тенденцией, явлением типологическим, которое объясняется стремлением народов к национальному самопознанию, — «жгучей потребностью», говоря словами Л. Леонова, «определиться на карте человеческого прогресса» (10, 310). Эта особенность литературного развития вызвала обновление многих творческих процессов.

Так, например, болгарская критика¹⁹ именно в усиленном внимании своей литературы к национальным истокам социального прогресса усматривает творческий подъем литературы. Она считает, что эволюция народного характера в современную эпоху «включена как реальность в новую психологическую среду»; неизбежно обнаруживающийся в стилистике народного мышления первоначальный — словно простейший — образ (он контрастирует с «цивилизованностью») эта критика расценивает не с позиций пресловутого «примитивизма», а как «самую сущность народной психологии, лежащей в основе человеческого бытия». По мнению болгарских теоретиков, для литературы социалистических стран вопрос о национальной самобытности имеет практическое значение и потому «в области искусства классово-партийный исторический анализ должен быть дополнен анализом народной психологии».²⁰

«Деревенская» проза в советской литературе сумела заявить о себе как о явлении национального искусства, продолжающем его лучшие традиции. В последние годы все чаще звучит ее гражданское и историко-литературное признание: «Нынешний расцвет деревенской прозы, выход ее на передний план — это показатель зрелости нашей литературы, зрелости гражданской и духовной, свидетельство понимания ею самых глубинных и самых важных процессов современности, способность подняться до самых высоких общенациональных и общечеловеческих проблем».²¹

Историкам литературы еще предстоит выяснять родословную современной «деревенской» прозы, историко-литературные обстоятельства ее взлета в наши дни. Но уже сейчас можно говорить о моменте, все более проявляющемся в развитии этой литературы, — о ее прямых и отдаленных предшественниках, в ряду которых и творчество Л. Леонова.

¹⁹ См.: Ничев Б. Современният български роман — проблеми и съдба. — Септември, С., 1976, № 1, с. 130—153; Жечев Т. Съвременният български роман след Априлския пленум. — Там же, с. 154—192; Зарев П. Народнопсихология и литература от средата на 40-те до средата на 70-те. — Септември, 1976, бр. 6, с. 195—233.

²⁰ Зарев П. Народнопсихология и литература от средата на 40-те до средата на 70-те, с. 205, 222, 225 (см.: Литература зарубежных социалистических стран в 60—70-е годы. Реферативный сб. М., 1977, с. 26, 30—32, 36).

²¹ Абрамов Ф. Наша сыновья благодарность. Выступление на VI съезде писателей СССР. — Ленинградская правда, 1976, 26 июня, № 1, с. 3.

Прежде всего, видимо, предстоит расстаться с мыслью о неожиданности вторжения этой прозы в современный литературный процесс.

Эстетические, социально-философские корни ее разветвлены и уходят глубоко в почву русского искусства.

Об этом говорит сама история советской литературы.

Тот взгляд на мир, те заботы о мире, которые раскрыли в современной прозе герои С. Залыгина, В. Распутина или Е. Носова, существовали в советской литературе с самых первых ее шагов. Достаточно вспомнить мучительные, но светлые раздумья о жизни, о земле, о судьбах революции, например, партизан Вс. Иванова. В повестях «Партизаны», «Бронепоезд 14-69», «Цветные ветра» была откровенно и трепетно опозитивирована гуманность крестьянского сердца («Ребята, не избу рубим, а свою жизнь. Надо лучше друг на друга-то смотреть»),²² раскрыто понимание крестьянином индивидуальной человеческой судьбы, его философия личности («У всякого человека есть внутри свой соловей. . . — 47), его животворная, традиционная, как жизнь, привязанность к земле («Без хозяйства человек — ветер» — 48; «Землю, парень, зря бросать нельзя» — 71). Перед крестьянами Вс. Иванова вставали вопросы о том, «дешевое ли дело»²³ убить человека, и о том, что «само главное в человека поверить» (46); крестьяне — солдаты революции — мучились от жалости к земле, потому что оставляли ее в сиротстве, беря в руки винтовку; и, падая в бою, они «целовали смертельным последним поцелуем землю», и «земля жалела» их (83). Не менее значителен для понимания исканий современной прозы и образ повольничей России А. Яковлева: «. . . Российское мужичье — лапотное, крепкое, с крепким запахом, с корявыми тяжелыми руками, с пылкостью в серых глазах. . . Оно — непобедимое, вечно выносливое мужичье, сердце и грудь и вся сила России. . .»²⁴ Этот образ развивался в советской литературе многими художниками — от А. Неверова, А. Платонова до Л. Леонова и М. Шолохова.

Голос народной России, крестьянской России никогда не прекращал своего звучания в советской литературе. Потому так неотступно защищает свои права современная «деревенская» проза — в опоре на традицию, на самую жизненную плоть духовных исканий народа.

Развивающая свои идеи на протяжении десятилетий в плоскости разных историко-литературных закономерностей, русская проза в наши дни особенно ярко обнаруживает свою способность

²² Иванов Вс. Партизаны. Пг., 1921, с. 84. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках).

²³ Иванов Вс. Бронепоезд 14—69. — В кн.: Иванов Вс. Сопки. Партизанские повести. М.; Л., 1923, с. 27. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках).

²⁴ Яковлев А. Повольники. М.; Пг., 1923, с. 21.

воссоздавать богатство социального опыта в крестьянском мироощущении и могучее дыхание природных сил в окружающей жизни. В связи с этим своей эстетикой и содержанием социально-нравственных исканий она, казалось бы, теснее всего сближается с толстовской традицией художественного мышления и — как прямое историко-литературное следствие этого — оказывается в непосредственном соприкосновении со стихией шолоховского искусства. Это подтверждает уже тот факт, что эта проза мужала в многозначачей историко-литературной параллели: одновременно с происходившим в 60—70-е годы более глубоким постижением нашей современностью судьбы шолоховского Григория Мелехова.

И тем не менее многие особенности современной русской прозы, как представляется, оказались определены прежде всего влиянием именно творчества Л. Леонова.

Важные созвучия с леоновской художественной системой обнаруживаются и в «Береге» Ю. Бондарева: мотив «чистых» и «грязных» денег; символический в финале образ берега, который воплощает мысль об отдохновении, трагическую (потому что неосуществима в «Береге» и на краю катастрофы в «Воре») надежду на встречу после мук борьбы с течением реки жизни; да и образ героини романа Эммы Герберт, опаленной в своей беззащитности беспощадным пламенем сражений эпохи, эмоциональной, психологической наполненностью аналогичен образу леоновской Евгении Ивановны («Evgenia Ivanovna») — и это отражает родство раздумий писателей об историзме, о значении того «столкновения идей, гигантского торнадо идей, которое произошло в России и разворотило все сердца и души».²⁵

Любопытно леоновское «очертание» и одного из мотивов повести В. Астафьева «Царь-рыба», где герою уготована такая же нравственная казнь за унижение, нанесенное женщине, какую единственно и допускает Леонов, как не раз признавался в этом писатель, для Нехлюдова («Воскресение»), считая изъясном морально-нравственной концепции Л. Толстого принятое им покаяние героя. И словно по мысли спорящего с Л. Толстым Леонова, В. Астафьев создает очень сходный с леоновским психологический рисунок этой казни. Он позволил своему персонажу освободиться, излечиться даже от катастрофы смерти, но не дал ему успокоения за боль, нанесенную женщине («Освободи от себя и от вечной вины женщину, прими перед этим все муки сполна за себя и за тех, кто... на этой земле мучает женщину, учиняет над нею пакости»)²⁶ И поэтому он заставляет Игнатъича пойти «зачем-то», к недоумению окружающих, к Глафире Кукулиной; «недолго побыв в ее дому», он вышел совсем подшиблен-

²⁵ Леонов Л. По координатам жизни. — Вопросы литературы, 1966, № 6, с. 95.

²⁶ Наш современник, 1977, № 4, с. 78.

ный, осекшийся лицом».²⁷ Такие же мучительные посещения Катюши Масловой мыслит Леонов и для толстовского Нехлюдова.

И все же подобные поэтические созвучия лишь наталкивают на мысль о сходстве творческих исканий, но не открывают историко-литературных закономерностей, с которыми связано влияние творчества Леонова на литературный процесс послевоенных десятилетий.

Если говорить о состоянии литературного мышления сегодняшнего дня, то роль Леонова в обогащении способов художественного познания мира оказывается радикальной. Леонов отыскивает, определяет важнейшее пересечение координат в идейно-эстетических, философских исканиях нашей эпохи.

Продолжая свой поиск 30-х годов, писатель в середине 70-х годов вновь предпринял попытку открыть перед современностью неизведанные горизонты земной жизни. Как и в «Дороге на Океан», в новом романе — фрагмент «Мироздание по Дымкову» (1974) — Леонов ищет социально-психологические, философские пути непосредственного сопряжения национальной исторической действительности и всечеловеческих, космических параметров бытия, причем это сопряжение, как и все в леоновском творчестве (в отличие от «экономических» функций научной фантастики), не связано с какими бы то ни было размышлениями о безбедном благоустройстве человека на земле или в космических цивилизациях.

Оберегая принципы реалистического романа, в «Мироздании по Дымкову» Леонов потревожил саму колыбель представлений человечества о мире, о своем месте в мироздании. И дело здесь не только в гениальных, вероятно, научных догадках писателя о происхождении Вселенной, о ее космогоническом «дыхании». Писатель сумел земную жизнь, существование человека увидеть, расслышать в этих гигантских движениях Галактики, не прибегая при этом к трансформации реального соотношения этих величин (в отличие от научной фантастики, так или иначе вычлняющей, трансформирующей по своим жанровым законам явления земного или внеземного порядка).

Леонов сохраняет философские, научно-реалистические масштабы в неразрывном поэтическом осмыслении.

Сквозь призму «удивительно гуманистической, человеческой леоновской иронии»²⁸ в «Мироздании по Дымкову», словно в голографической проекции (поражающей своей способностью запечатлеть реальную многогранность соотношения вещей в мире), разгадывается тайна многогранности мгновений мировой жизни.

²⁷ Наш современник, 1977, № 4, с. 81.

²⁸ Чалмаев В. Победы в пути. Характер и слово в современной прозе. — Литературная Россия, 1975, 7 ноября, № 45, с. 8.

Поэтому принципиально важные научные разыскания Леонова о «частных случаях взаимодействия структур, констант»²⁹ в Галактике или о «метаморфозах со временем», о «циклическом процессе выжигания времени» (42), о «принципиальной механике Вселенной», которая сводится, по Леонову, «к мелкостной вибрации, в основу которой положено качание маятника» (41), и о многом другом просматриваются сквозь движения человеческого сердца и ума: «В земных печалях та лишь и предоставлена нам крохотная утеха, чтобы, на необъятной карте сущего найдя исчезающе малую точку, шепнуть себе „Здесь со своей болью обитаю я“» (39).

Это присутствует как нравственное состояние, как способ постижения художником истины мироустройства.

Нравственным испытанием для современности становится и беспощадно воссозданный Леоновым мучительный путь самопознания человечества. Он просматривается писателем то через «всплески большой обзорной мысли» (39) в сопоставлении ее с необозримостью полета мысли ребенка; то в иронической насмешке над «практичностью» здравого смысла, для которого «сознание наше — мощностью в обрез на обеспечение насущных нужд по продлению вида и не рассчитано на полное познание мироздания за явной ненадобностью» (39). Эта проблема освещается также и в опасном сопоставлении муравьиного и человеческого разума — «ничтожная в общем-то дистанция от разума муравьиного до нашего вообще несоизмерима с расстоянием до истины» (39); и в горьком раздумье о некоторых неуправляемых последствиях цивилизации. Тогда у Леонова появляется образ «набитого детворой космического автобуса, что сломя голову несетя по необорудованной трассе и даже без объявленного пункта назначения!» (43). Леонов стремится постичь в своем романе принципы «работы» «тигля всемирной эволюции», где в мельчайшие доли «космического мгновения ... вписываются, может быть, сотни поколений людских, если не целые геологические эпохи» (43). Перед глазами художника стоит человеческий путь — «от колыбели до могилы», но он не сжигает в этом космогоническом «костре» человеческое сердце. Потому так значителен в опубликованном фрагменте романа (хотя и кажется на первый взгляд случайно оброненным) мотив детства: и как детская прозорливо-непредубежденное восприятие жизни, и как детская беззащитность человечества перед могучими космическими творениями мира, и одновременно как особая ответственность человечества за эту свою беззащитность. Высшим предостережением художника остается тревожное, обращенное, конечно, к земной морали человечества раздумье о том, что при

²⁹ Леонов Л. Мироздание по Дымкову. (Фрагмент романа). — Наука и жизнь, 1974, № 11, с. 41. (Далее ссылки даются в тексте в скобках).

движении антимиров могут «добро и зло поменяться местами» (43).

Образ мировой жизни писатель стремится преломить в человеческих переживаниях. Поэтому научные, философские размышления писателя сопровождаются не однажды возникающим желанием «образ Большой вселенной . . . положить на ладонь» (40). Тем самым художник как бы призывает гуманные силы земли подняться в рост мироздания. При этом Леонов прибегает не к гигантизму образов, а, наоборот, к свидетельствам ранимости, беззащитности жизни. Потому-то в романе Леонова гигантские просторы метагалактики оказалась способна прорезать «без единой соринки тишина» русской окраины «с сиренью возле домика», где «радужно искрилась сизая в росе трава» (43).

Проведя читателя по нелегким дорогам познания, в «Мироздании по Дымкову» писатель принимает истину постигнутого героями принципа конструкции Вселенной («Наконец-то вся доступная для обзора Вселенная умещалась в моей ладони») (43), — пусть как гипотезу, как философскую догадку. Но в романе остается не разгаданной та непостижимая тайна, которая питает жизнь Галактики в ее внутренней свечении, в непосредственном соприкосновении с человеческим осязанием жизни: «обыкновенное яблоко на ветке с первого взгляда узнаваемо ребенком», но «всех книгохранилищ мира не хватило бы для опознания того же фрукта из его серединки». Эта загадка и остается главным смыслом творческих исканий писателя.

Эти намеченные Леоновым, открываемые им масштабы художественного мышления, гуманистических исканий находят оригинальное развитие в современной русской прозе. Вместе с автором «Мироздания по Дымкову» она тоже ищет в космическом мироздании места и защиты «росинке в сизой траве».

У В. Астафьева в «Царь-рыбе» тайга обретает именно такое могущество, которое раскрывает в ней не иначе как «космическую пространственность и величие»;³⁰ потому, чтобы жить на земле, герою этой книги необходимо обрести «уверенность в нескончаемости мироздания и прочности жизни» (36). И герой способен почувствовать «вершину тишины» в мире, а всего лишь капля (как и леоновская росинка!), набухшая, «продолговатая капля» с ивового листа, оказывается способной налиться «тяжелой силой», замереть, «боясь обрушить мир своим падением» (34). И хотя, как художник военного поколения, В. Астафьев осмысляет бытие нередко в философическом сопряжении с темой войны (бессилие человека перед цепенящей тайной природы писатель сравнивает с состоянием бойца, который «на фронте цепенел у орудия, . . . ожидая голоса команды. . .») (34), в прямом преломлении в этике военного времени, — в повести «Царь-

³⁰ Астафьев В. Царь-рыба. Повествование в рассказах. — Наш современник, 1976, № 4, с. 35. (Далее ссылки даются в тексте в скобках).

рыба» открываются многозначачие аналогии с леоновской художественной системой.

Подобно строю леоновских размышлений, у В. Астафьева в атмосфере психологической напряженности космического мироустройства столь же тревожно и неотрывно от проблем мировой жизни возникает тема детства (дети «когда-то... останутся одни, сами с собой и с этим прекраснейшим и грозным миром» — 35). Проникающая даже в образы природы («младенчески пульсирующее темечко нарождающегося дня» — 34), эта тема определяет у В. Астафьева характер вопросов, связанных с уяснением мысли о священной неприкосновенности детского существования, о его трагической беззащитности перед миром и о надеждах на будущее человечества.

Сходные очертания художественного мышления обнаруживаются и в «Усвятских шлемоносцах» Е. Носова. Спокойное бытописание в этой повести содержит ту же психологическую, философическую напряженность от обступившего героев мироздания. Уже сама жизнь усвятцев перед мировой историей выглядит подобно тайне леоновской и астафьевской росинки: та же завораживающая простота, волшебная естественность жизни и одновременно тревожная, неодолимая ее сила — перед трагическими испытаниями военных сражений.

Взор героев Е. Носова не оснащен столь прозорливыми научными размышлениями о мире, как у леоновских героев; не так озадачены они и бытием человечества на земле, как рассказчик в астафьевской повести; но они наделены таким же, как и они, глубоким и непосредственным самоощущением своей судьбы, «своей «малой» и большой родины на планете, в океане звезд, в неизбывном течении жизни.

Для героев Е. Носова уже «вода сама по себе, даже если она в ведерке, — непознанное чудо» (подобно чуду яблока в «Мироздании по Дымкову»).³¹ И художник дарит своим героям секрет умения «бессловесно и тихо носить в себе ощущение этого дива» (78). Они способны внять дыханию мировой тишины, почувствовать «вершину тишины» и «хотя бы на время отдалиться тому неведению беды, в коем пребывали и эта ночная отдыхающая земля, и вода, и кони, и все, что таилось, жило и радовалось жизни в этой чуткой голубой полутьме...» (41). Потому перед смертельным боем усвятцы идут к русской реке, чтобы приобщиться к тайнству жизни, потому что Остомля-река символизирует в повести высокую неизменность и незыблемость мироустройства. «Из дальних веков, запредельных для человеческой памяти, течет Остомля-река. От начала и до конца дней пересекает она собой жизнь каждого усвятца, никогда не примелькиваясь, а так и оставаясь пожизненной радостью и утехой» (77). Это философско-поэтиче-

³¹ Носов Е. Усвятские шлемоносцы. — Наш современник, 1977, № 4, с. 78. (Далее ссылки даются в тексте в скобках).

ское осмысление идеи течения жизни позволяет писателю раскрыть более глубокие пласты исторической действительности, новые аспекты проблем историзма.

Очертания леоновской художественной системы возникают и в «Береге» Ю. Бондарева. В этом романе — сложная панорама событий: поиски взаимопонимания двух человеческих миров (Советской России и капиталистического Запада). Сюжет воссоздает сложную — обрывающуюся и в то же время обладающую неумолимым сцеплением — цепочку людских встреч и расставаний в трудном XX веке, который умеет трагически, в щемящей неизбежности, своевольно и обрывать человеческие судьбы, и щедро дарить людям волнующие встречи. Признаки сближения с леоновскими исканиями лежат уже на открытых обращениях Ю. Бондарева к философским идеям Достоевского и Толстого, на попытке дать их прочтение с точки зрения зрелых социалистических отношений. Это обнаруживает и контакты и отталкивание от творчества Леонова. При этом судьбы героев находятся в «Береге» в «сечениях» мироздания, обозначенных перед современностью Леоновым. Встречу Эммы Герберт и Никитина Ю. Бондарев осмысляет в таком же поэтическом сравнении, к какому прибегнул Леонов в «Мироздании по Дымкову», раскрывая свои научные представления о движении мировой жизни: «Оба они жили словно на разных планетах, случайно встретившись в момент их враждебного столкновения, на тысячную долю секунды... — и со страшными разрушениями планеты вновь оттолкнулись, разошлись, вращаясь в противоположных направлениях галактики среди утвержденного уже мира».³²

Обнаруживающиеся сближения художественного мышления современной прозы с творческими принципами Леонова можно было бы считать общей чертой нашего времени, перед которым открывалась дорога в космос, если бы эти моменты сближения не уходили, как представляется, своими историко-литературными истоками к концу 40-х — началу 50-х годов, к периоду работы Леонова над романом «Русский лес».

Хотя работу над романом, к которому принадлежит «Мироздание по Дымкову», Леонов ведет начиная с 30-х годов, путь к нынешнему поэтическому осмыслению жизни личности, русского человека на земле в разрезе всемирной жизни лежал, надо, полагать, не в прямом, «специальном» продолжении космической проблематики «Дороги на Океан». Эта тема обретала свое движение в творчестве писателя через такую формулу, которая, казалось, наоборот, тормозила приобщение воззрений художника к вселенским масштабам человеческого бытия.

Несмотря на то что в дни гагаринского полета Леонов выразил мечту, чтобы «род людской смог преодолеть земную тягу и умным посевом разбрызнуться по Большой Вселенной...» («Пры-

³² Бондарев Ю. Берег. — Наш современник, 1975; № 5, с. 95.

жок в небо» — 10, 305), — в 1966 году он так сформулировал свое понимание философской, литературной идеи детерминированности: «...число обстоятельств, которыми человек привинчен к Земле, безгранично, Человек — создание Земли, производное всей жизни планеты. Он сотворен из таких координат, о существовании которых мы даже не подозреваем и которые будут открыты, может, через тысячелетия. Вот почему, рискуя прогневить авторов фантастических романов, я думаю, что человек никогда не сможет обосноваться на другой планете. Потому что — Земля не пускает, и в разных мирах не может быть одинаковых координат».³³

Именно здесь, думается, и произошло скрещение тех путей, которые соединяют «Русский лес» с «Мирозданием по Дымкову» и которые определили одну из важнейших историко-литературных тенденций в искусстве послевоенного периода, приведших к достижениям современной русской прозы.

Философское понимание «привинченности» человека к Земле, понимание человека как «производного всей жизни планеты» складывалось в воззрениях Леонова, видимо, в непосредственной близости именно с разработкой концепции национальной действительности в «Русском лесе».

Именно приобщение к могуществу и тайнам природных сил позволило художнику открыть и космическое небо над головой России, дало опору в ее воззрениях на мироздание («Мироздание по Дымкову»), но не в плане допинга к умственному отдыху или, наоборот, к логическим тренировкам ума, а как повышение чувства ответственности за судьбу человечества, взятой на себя отечеством Октябрьской революции. Поэтому так тревожны гуманистические искания в творчестве писателя последних десятилетий. Для морального критерия поведения личности, для проверки выполнения ее «всечеловеческих обязанностей на земле» писатель выбирает до катастрофы беспощадную ситуацию: как вести себя, если бы когда-нибудь человек «один остался на планете» (10, 314).

При всем том, что в романе «Русский лес» многосторонне воссоздана жизнь общества на протяжении десятилетий, Леонов как художник разрабатывал своеобразную формулу «равновесия» национальной жизни, отыскивал источники ее гармонического воспроизводства. Поэтому и враждебные для такого воспроизводства силы предстают главным образом в моменте противостояния этой гармонии («Вихров — Грацианский, Поля — Кяттель и др.), а не в процессе переплавки в «тигле» истории. При всем драматизме действия сюжетная основа романа обладает устойчивой «энергией покоя», внутреннего равновесия, что соответствует самому принципу существования природных сил в мире.

В «Русском лесе» Леонов открыл современности как бы доступ к мало изведанной дотопе земле на планете Земля.

³³ Вопросы литературы, 1966, № 6, с. 98.

Связь проблематики исканий Леонова этого периода с современной русской прозой очевидна. Достаточно вспомнить публицистический пафос и «Прощания с Матерой» В. Распутина («Надо — значит надо, но, вспоминая, какая будет затоплена земля, самая лучшая, веками ухоженная и удобренная дедами и прадедами и вскормившая не одно поколение, недоверчиво и тревожно замирало сердце: а не слишком ли дорогая цена? Не переплатить бы? Не больно терять это только тем, кто тут не жил, не работал, не поливал своим потом каждую борозду?»),³⁴ и повести «Царь-рыба» В. Астафьева («Нам только кажется, что мы преобразовали все, и тайгу тоже. Нет, мы лишь ранили ее, повредили, истоптали, исцарапали, ожгли огнем... Мы внушаем себе, будто управляем природой и что пожелаем, то и сделаем с нею. Но обман этот удался до тех пор, пока не останешься с тайгой с глазу на глаз, пока не побудешь в ней и не поврачуеться ею, тогда только воцмешь ее могуществу...») ³⁵ или философию жизнеустройства в «Увятских шлемоносцах» Е. Носова, где крестьянская «ровная жизнь в посильных трудах» ³⁶ (вспомним леоновское: «незнакомые с трудами Гольбаха и Марешаля!») оказывается способной принять на себя главные исторические события эпохи.

«Русский лес» и последовавшая за ним публицистика писателя давали во многом новое направление гуманистическим, социально-нравственным исканиям современности. Произведения Леонова открывали горизонты «деревенской» прозе, они готовили почву для того взлета русской литературы, который она переживает сегодня.

И если проанализировать образную систему «деревенской» прозы, воззрения на мир ее героев в сопоставлении с «Русским лесом» и леоновской публицистикой, то окажется неоспоримым, что гражданское, историко-литературное право на эти воззрения, на этот строй чувствований прозорливо и наиболее последовательно в литературе послевоенных лет отстаивал Л. Леонов.

Автор «Русского леса» выверял движения исторического прогресса, цивилизации социальным, нравственным опытом русского человека, крестьянина, прислушиваясь к его предостерегающему раздумью о движении жизни. И «Русский лес», и публицистика этих лет разворачивались как защита этого опыта. Поэтому Леонов призывал, например, возродить к жизни «древний обычай класть в фундаменты великих зданий первые кирпичи с именами выдающихся граждан», чтобы их роль вещественно закрепить в памяти нового общества («Живая связь поколений», 1959) (10, 248); он встал на защиту «речевых тайств русского языка», «богатеишей крестьянской речи», в которой видит «бездонную глубь, где таин-

³⁴ Наш современник, 1976, № 10, с. 43.

³⁵ Там же, № 4, с. 35.

³⁶ Наш современник, 1977, № 5, с. 39.

ственно возникает... ступенчатая преемственность поколений, по которой читается последовательность интеллектуального развития нации», процесс ее «исторического самопознания» («Прошу слова», 1964) (10, 332, 331). Предваряя приход современной «деревенской» прозы, он напоминал о том, что «не зря прежние-то старики ревниво следили за каждой упавшей со стола крупицей», что и «подколосу счет да почесть на политой крестьянским потом ниве» («О большой щепе») (10, 339); писатель поднял гражданский голос против «искоренения памятников старого русского зодчества»; «числящееся в казенных ведомостях как деревянная ветошь да каменное старье» Леонов провозгласил «материнской ладанкой» духовного наследия народа («Пока суд да дело...», 1965) (10, 345).

И, видимо, непомерно трудно было бы отстаивать свое равноправие в литературном мире немудреной раздумчивости Ивана Африкановича из «Привычного дела» В. Белова, неколебимой, «раскольнической» привязанности к земле старых жительниц Матеры (В. Распутин), и вряд ли мудрость церковной книги в «Усвятских шлемоносцах» (Е. Носов) можно было представить как призыв к особой нравственной чистоте (после знакомства с ней мужики будто оделись «в новые рубахи перед скорой дорогой и надо было там блюсти себя и не замараться»), а в облике русской церковки увидеть тревожный символ исторической судьбы народа («... на фоне вымлеванного неба воздетым перстом, белела, дрожала за марью затерянная в полях колоколенка») ³⁷ — если бы в течение не одного десятилетия все эти атрибуты духовного опыта народа не стремился настойчиво наделить жизнью в своем послевоенном творчестве Л. Леонов.

Важно оценить, что погружение Леонова в стихию национального образа мышления служит не декорированию его искусства народным орнаментом, а раскрывается решение главных задач, главной программы его творчества — углубляет философскую обобщенность его прозы.

В расширении масштабов, горизонтов литературного мышления нашего времени творчество Леонова во многом играет роль первопроходца.

Теснее, чем, может быть, кто другой из наших современников, Леонов связан с традициями классической русской литературы, «высшего порядка нравственной — от ее традиции, словно бы омытой слезой ребенка, которая дороже всех богатств мира, от ее мучительных поисков самоусовершенствования и вместе ивано-карамазовской проблемы губительной «вседозволенности» до чеховской хрупкой мечты о красоте, до революционности Горького». ³⁸ Эта связь с традицией многое объясняет в своеобразии

³⁷ Наш современник, 1977, № 4, с. 61; № 5, с. 60.

³⁸ Бондарев Ю. О нравственности в литературе. — Литературная Россия, 1977, 20 мая, № 21, с. 4.

леоновского гуманизма, в проникновенной гуманности его таланта.

Один из удивительных законов леоновского творчества состоит в том, что опосредованный на первый взгляд, человеческий, исторический материал, лежащий, казалось бы, на периферии магистрального движения современности, неуклонно у Леонова ведет читателя к коренным, глубоко залегающим проблемам национальной и общечеловеческой истории.

Веря в неизбежность нравственных сил своего соотечественника, своего современника и стремясь разбудить, раскрыть эти силы, художник не страшится вторгнуться в катастрофическое потрясение человеческого сердца и ума, решается на риск подвести своих героев, занятых неумолчными раздумьями о человеческом, к тому обрыву, к той «последней» черте, за которой стоит или конец, или возрождение жизни. Леонов подводит героев к состоянию «смертельного (как заметит писатель в одной из ремарок «Метели») смятения человека на самом грозном распутье жизни» (7, 353).

И поэтому характерно, что леоновские герои очень часто выходят на моральный поединок или принимают самое главное в своей жизни нравственное решение перед горизонтами мирового Океана, или перед необозримо раскинувшейся русской землей, или встретившись один на один с тайной мироздания.

Гуманистические мотивы образуют сквозную сложную музыкальную мелодию леоновского творчества. Особенность ее звучания состоит в нерасторжимо соединившихся, с одной стороны, глобальности нравственных устремлений творчества Леонова, а с другой — как бы внешней незащитности нравственного чувства леоновских героев, обусловившей их низкий «болевой» порог, их легко ранимое сердце.

Соединились на первый взгляд несоединимые величины. Все-человеческие гуманистические идеи должны, казалось бы, быть вручены характерам сильным, защищенным от стрел и ранений. Но таких героев нет в книгах Леонова. Даже Увадьев, даже Курилов и Вихров при всей уверенности их поступи остаются у Леонова представителями того племени, которое, как и первый леоновский герой — Бурьга, страдает от незащищенности перед несправедливостью и жестокостью. Звенящая высота горизонтов и одновременно всегда глубоко сокровенное восприятие, переживание этих горизонтов.

Поэтому при всей необозримости социальных масштабов нравственное чувство леоновских героев чаще всего бывает внешне скреплено связями хрупкими. Даже неподаренное кольцо со слезинкой бирюзы было способно стать важнейшим моральным обязательством между героями «Вора». Такую же роль играет и букетик цветов, протянутый ребенком на одной из неисчислимых дорог России отступающим солдатам; он тоже на долгие годы сохранил в «Русском лесе» значение морального долга — вернуть детству Родину. «Грязные» деньги, связанные с насилием или

предательством, не могут принести леоновскому герою радости, деньги же «чистые» способны принести нравственное искушение, а плесневая черствая корка становится у Леонова целомудренным догматом безусловного благоговения перед трудом предков, наследием дедов.

У Леонова во всем присутствуют мучительные от неохватности масштабы мироздания, человеческой истории, цивилизации в целом. И его герой в своей духовной борьбе оказывается все же в состоянии выдержать эти «всечеловеческие» масштабы. Но зато на долю любого персонажа, с кем так или иначе Леонов связывает жизнь народа, выпадает нелегкая судьба.

Леоновский герой несет непосильную, казалось бы, ношу моральных обязательств. Оттого, что горе близкого человека и раны всего человечества являются его собственной болью, он меньше всего обеспокоен устройством личной судьбы. Леоновская формула счастья вложена писателем в уста потерявшего все на войне солдата из «Золотой кареты»: «Человеку не надо дворцов в сто комнат и апельсиновых рощ у моря. Ни славы, ни почтения от рабов ему не надо. Человеку надо, чтоб прийти домой... и дочка в окно ему навстречу смотрит, и жена режет черный хлеб счастья. Потом они сидят сплетя руки, трое. И свет из них падает на деревянный некрашенный стол. И на небо» (7, 622).

Но даже и в этой формуле, напоенной острой жаждой житейской радости, мы не можем, мы не имеем права прочитать у Леонова тяготения героя хотя бы к мгновению благополучия. Ведь вслед за этими словами герой произнесет и другие, которые разорвут дымку кажущегося желания покоя: «Во имя того, чтоб не замолк детский смех на земле, я многое предал огню и подавил без содроганья» (7, 623).

Таков уж леоновский герой — он весь в тяжелой, беспощадной борьбе за всеобщее человеческое счастье, и, как писал Леонов в речи о Грибоедове, «он собственной кровью намечает дорогу честнейшему социалистическому гуманизму!».

Именно с позиций этого гуманизма художник признал за солдатом в «Золотой карете» право вершить возмездие над врагом, но он в то же время не простил жестокости Векшину в «Воре». Не простил ему ни ослепленного тупой злобой убийства белого офицера, ни поруганной по его вине чести женщины, ни жестокосердия по отношению к незащитному преданному другу. Не простил потому, что увидел в этих поступках героя пусть, может быть, даже нелепое, по оплошности, по незнанию, но тем не менее поспрание гуманистических всечеловеческих идеалов. А это значит у Леонова — идеалов революции.

Леонов возлагает на современника беспощадную ответственность за пролитую на земле кровь. Поэтому существующее в слове писателя понятие «кровотокающий опыт человечества» заключает в себе мысль не об условии существования человечества (как пытается трактовать леоновские идеи некоторая часть современ-

ной критики); оно возлагает на героев в произведениях Леонова важнейшие моральные обязательства перед этим нелегким опытом человечества. Один из самых преданных и вдохновенных гуманистов XX века, Леонов не прощает даже Хемингуэю его торжествующих побед над природой: «Как странно, что при своих гуманнейших воззрениях Хемингуэй мог написать такую вполне гадкую книгу, как «Зеленые холмы Африки», где с чисто навуходоносорской похвальбой выставляется его поразительная способность к убийству».³⁹

В произведениях Леонова сложились многие отточенные, емкие, но всегда пронизанные драматизмом и одновременно особой сокровенностью формулы гуманизма, отражающие координаты нравственной жизни советского человека: о «правилах не стрелять в ребенка, даже если за его спиной прячется дезертир» (7, 650); о том, что «Октябрьская революция была сражением не только за справедливое распределение благ, а, пожалуй, в первую очередь за человеческую чистоту» (7, 417), что сила «человеку нужна для того, чтобы охранить старость матери, славу родины, честь сестры» (7, 154) и многие другие.

Если попытаться определить направление гуманистических исканий Леонова, то, видимо, надо отметить, что писатель стремится не столько охарактеризовать компоненты гуманистических идеалов нашей эпохи, сколько исследовать те исторические, психологические обстоятельства, в которых сосредоточены гарантии рождения и сохранения «высшей, социалистической человечности» (10, 32), изучить, в чем таятся те нравственные силы, которые управляют поступками человека.

Это определяет и своеобразие художественной системы писателя, особенности его творческого метода. Здесь все подчинено тому, чтобы не дать уснуть, успокоиться сердцу современника, пока есть на земле боль, горе, страдание. И Леонов решается на поразительный по гражданскому бесстрашию, по творческому риску художественный поиск. «Надо разминать человеческие души, дать современнику пережить ужас боли, грехопадение... Я пытаюсь в своих книгах, — делился однажды своими раздумьями Л. М. Леонов, — поднести луцу к явлению, посмотреть, как происходит содрогание, соприкосновение человеческих душ. Сохранить неповторимость каждого явления жизни. Оно прекрасно — это явление... Ни одна из эпох не показала человека так, как это сделала революция... Человечеству нужны не проповедники и генералы, а люди большого сердца, которые бы пожалели человечество. Я хочу: Ваши пальцы вложите в раны, чтобы надорвалось сердце, чтобы лучше, добрее воспринималась человеческая боль».⁴⁰

³⁹ Литературная газета, 1968, 7 февр., № 6, с. 11.

⁴⁰ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором работы 19 мая 1971 года.

Особенность понимания и переживания проблем нравственности объясняет и неутолимый интерес писателя к наследию Достоевского.

В книгах Леонова вновь обнажилась бесстрашно сформулированная Достоевским в «Братьях Карамазовых» проблема смысла человеческого существования: «Тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его все были хлебы» (Д, 14, 232).

Леонов предпринял попытку от имени той революции, идея которой в мучительных борениях была все же отвергнута Достоевским, ответить на эти вопросы. Поиск такого ответа сложен, ему и подчинены важнейшие устремления леоновского творчества на протяжении его более чем полувекового существования.

Рожденное устами Достоевского одно из самых светлых и мучительных по своей бескомпромиссности завещаний русской классической литературы, когда она за слезинку обиженного ребенка готова была предать проклятию все завоевания цивилизации, получило как бы новое рождение в творчестве Леонова. Советский писатель предпринял сложное исследование. Он проверяет, изучает в своем творчестве те исторические условия, социальные обстоятельства, нравственные связи современного мира, которые должны либо подтвердить, оправдать трагическую силу брошенного Достоевским вызова, либо сделать его достоянием прошлого.

В творчестве Леонова все пронизано обнаженным нравственным чувством, касается ли художник судеб цивилизации и путей развития истории, или мучается проблемами усовершенствования личности и этики взаимоотношений поколений в современном обществе. При этом гуманистические искания писателя преломляются в главной теме — теме революции, которая трактуется писателем прежде всего как высокий моральный подвиг Родины, как огромная, взятая ею на себя, нравственная ответственность за будущее человечества.

Концепция гуманизма обретает в последние годы в творчестве Леонова сложные очертания. Пережившее взлет национального самосознания в годы Великой Отечественной войны, историческое мышление художника раздвинуло и горизонты гуманистических воззрений писателя.

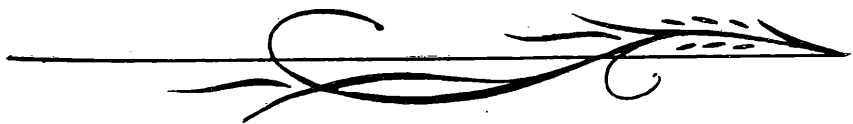
Движение истории в XX веке заставило, с одной стороны, предъявить максималистские требования к личности, требования безупречной нравственной чистоты ее поведения, а с другой — позволило леоновской концепции гуманизма обнаружить и поразительную способность проникновения в неповторимость отдельной человеческой судьбы, доказать необходимость этой каждой судьбы для прогресса истории.

С углублением проблем историзма, с обострением гуманистических исканий связан новый этап творчества Леонова, ознамено-

ванный созданием второй редакции романа «Вор» и повести «Конец мелкого человека», завершением повести «Евгения Ивановна» (начатой в 30-е годы), созданием киноповести «Бегство мистера Мак-Кинли».

Углубляя, переосмысляя гуманистическое содержание своих произведений, написанных в первое десятилетие революции, Леонов-художник активно вторгался в современность. Вторая редакция «Вора» и «Конца мелкого человека» становилась знаком, свидетельством движения гуманизма не только в творчестве Леонова, но и в советской литературе, в советском обществе в целом.





ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ (НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ)

Перед современным литературоведением стоит одна из сложных задач — изучить историко-литературное содержание той спирали историко-литературного развития, которая, видимо, наиболее точно выражает динамику, взаимосвязь традиционных и новаторских тенденций в искусстве.

Задача эта сложна уже потому, что именно явление преемственности и новаторства в литературном процессе, наверное, наиболее остро обнаруживает трудную диалектику противоречий, в наиболее «чистом» философском качестве раскрывает борьбу противоположностей: поступательность новаторских устремлений литературного процесса и устойчивость, порою внешнюю регрессивность его традиционных, сложившихся черт.

Эта диалектика всегда нелегко осваивается каждым новым поколением в искусстве: как правило, с открытым доверием признается право на жизнь за новейшими явлениями и чаще всего подвергаются недооценке моменты наследственных преемственных связей, будто бы отягощающих, задерживающих стремительное движение литературы вперед.

Вопрос о роли и месте преемственности в формировании прогрессивного движения литературного процесса приобрел особую актуальность в XX веке, в эпоху пролетарских революций и коренных социальных преобразований человеческого общества.

С особой остротой встали в связи с этим и вопросы о том, какими путями движется та или иная национальная литература, какие идеалы она исповедует, какие эстетические, социально-нравственные ценности ею накоплены, какие перспективы она очерчивает гуманистическим исканиям человечества. В результате преемственные связи в той или иной литературе в настоящее время, как никогда раньше, обретают все большую обозримость. Запросы самой литературы прежде всего и определили усиленный интерес литературоведческой мысли 60—70-х годов к проблеме преемственности.

С особой, неожиданой на первый взгляд, но симптоматичной взволнованностью эта тема прозвучала на Пятом эстетическом конгрессе (Амстердам, 1964): «Традиция совсем не есть *carut mortuum*, которая ограничивает деятельность, груз, стесняющий и умервляющий свободу, препятствие, подавляющее и убивающее творческий порыв; она представляет собой, напротив, наследие, которое нужно сохранить, завещание, которое нужно заслужить, достояние, которое нужно заставить приносить доходы... , обещающие которое, нужно сдерживать» (Л. Парейзон).¹

Особенно острой в науке стала потребность рассмотреть значение преемственных, наследственных связей для прогрессивного движения литературы, их место и роль в процессе оформления общих закономерностей самопознания человечества, закономерностей человеческого бытия.²

Советское литературоведение обладает огромным конкретным историко-литературным материалом об освоении советской литературой классических традиций.

Накопление только в последние годы большого числа наблюдений о бытовании традиций в русской советской литературе является неограниченной заслугой современного литературоведения. Этот конкретно-исторический материал создает предпосылки к позитивному решению и теоретических проблем, связанных с выяснением роли традиций в формировании исторических путей национальной литературы в целом и особенностей формирования метода социалистического реализма в частности.³

¹ Философские науки, 1965, № 4, с. 115.

² См., например: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискуссии. М., 1964; Артановский С. Н. Историческое единство человечества и взаимное влияние культур. (Философско-методологический анализ современных зарубежных концепций). Л., 1967; Гончаренко Н. В. О прогрессе искусства. Киев, 1968; Баллер Э. А. Преемственность в развитии культуры. М., 1969; Капрян В. М. Преемственность в развитии культуры в условиях социализма. (Философские проблемы культуры в трудах В. И. Ленина). М., 1974; Соболевская Н. Н. О преемственности в литературном развитии. — Известия Сибирского отд. АН СССР, 1973, № 1. Серия общ. наук, в. I, с. 97—103; Набандян В. С. К вопросу о роли античных и византийских традиций в становлении национальной литературы. — В кн.: Контекст. 1977. Литературно-теорет. исследование. М., 1978, с. 194—209; Проблема традиций и новаторства в художественной литературе. Горький, 1978; Пути художественного прогресса. Литературно-художественная критика в ВНР. М., 1978.

³ См.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1917—1945. Л., 1972; Традиции и новаторство. Сб. статей. Уфа, 1975, вып. 3; Традиции и новаторство в советской литературе. Сб. трудов. М., 1976; Советская литература. Традиции и новаторство. Вып. 1. Малоизученные вопросы советской литературы 20—30-х годов. Межвузовский сб. Л., 1976; Традиции и новаторство в советской литературе. Сб. трудов. М., 1977; Современное литературное развитие и проблемы преемственности. Л., 1977; Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1946—1975. Л., 1978; Формирование общесоветских литературно-художественных традиций. Ставрополь, 1980, п др.

И вполне справедлив прозвучавший сегодня вывод: «Без преувеличения можно сказать, что именно в послевоенные годы советское литературоведение достигло наиболее ощутимых результатов в изучении классического наследия и положило начало обстоятельному исследованию проблемы преемственности... Проблема традиций и новаторства в послевоенные десятилетия стала изучаться глубже и многомернее, чем прежде. Дискуссии стали обстоятельнее и острее, что обусловлено актуальностью самой проблемы».⁴

Вместе с тем необходимо отметить, что состояние теории вопроса носит на данном этапе и достаточно сложный характер.

С одной стороны стало априорным, общераспространенным либеральное признание естественной, законной роли классических традиций в развитии советской литературы. «Важнейшим достижением критики и литературоведения этих лет (50—70-е годы, — Н. Г.) можно считать постоянное стремление исследователей серьезно разобраться в самой методологии решения проблемы преемственности и на конкретном анализе литературных явлений показать значение классического наследия для современности. И не случайно почти все дискуссии на темы текущей литературы — о народности (1956), о форме и содержании (1957), «о деревенской поэзии» (1959), о слове и образе (1960), о традициях и новаторстве (1961—1963), о жанре современной поэмы (1965), о национальном и интернациональном в литературе (1961—1962), о национальных «истоках» в современной литературе (1968—1969), о наследии славянофилов (1968), о гражданственности в лирике (1973) и др. — так или иначе затрагивали вопрос о преемственности и национальном своеобразии литературы социалистической эпохи».⁵

Но накопленный и интенсивно накапливаемый конкретный материал о текстуальных связях между произведениями искусства некоторой монотонностью самой методики этого накопления, однообразием историко-литературных посылок (они часто строятся лишь на тематических переключках творчества писателей или на общеисторических, общелитературных аналогиях), описательным характером итоговых наблюдений⁶ начинает как будто тормозить выявление общих закономерностей движения литературной преемственности.

Становящаяся подчас неуправляемой констатация моментов тематической, главным образом, близости творчества современников и их предшественников оборачивается порой своеобразным

⁴ Выходцев П. С. Проблема традиций и новаторства на современном этапе. — В кн.: Русская советская поэзия. Традиции и новаторство. 1946—1975. Л., 1978, с. 4, 19.

⁵ Там же, с. 4.

⁶ См. об этом: Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, с. 80—110.

«отягощением» литературного процесса, заслоняет самостоятельные устремления современности.

Видимо, ощущением этой опасности и было вызвано одно из недавних выступлений Ю. Бондарева — писателя, который особенно остро осознает нравственную и художественную силу русской классики. И тем не менее в словах Ю. Бондарева прозвучало стремление оградить современников от «массированной» зависимости от классики: «...Можно ли проверять общественными и психологическими открытиями даже великих писателей и отношения, и характеры, скажем, 50-х и 60-х годов нашего века?... Только в том случае, если писатель собственными средствами, исходя из собственного опыта, нацелен исследовать человека в своем времени, свое время в человеке, а не конструировать персонаж по чужому опыту, взятому напрокат даже из самых гениальных творений, только в этом случае можно ждать от литературы новых открытий душевных глубин человека, скажем, 40, 50 и 60-х годов».⁷

Несомненно вместе с тем, что в наши дни все чаще звучат проницательные суждения о роли традиций в советской литературе. Наряду с появлением вполне определенных литературоведческих заключений — «Традиция выступает в качестве формы кристаллизации и передачи социального опыта»,⁸ — все активнее начинают заявлять о себе писательские мнения о роли традиции в творческом процессе. «Пример сочетания традиций и новаторства, — по мнению Вас. Федорова, — дает нам сам человек, его рождение, его жизнь... Поначалу... шумливый «новатор» ни на кого не похож. Но проходит время, и все отчетливее начинают проступать «традиционные» черты матери и отца. С годами они взаимопроникают и сглаживаются. Черты отца и матери затупевают под новыми чертами, уже собственными, приобретенными своим жизненным путем, собственной судьбой, своими мыслями и переживаниями».⁹ Еще более филологически отточенным прозвучало выступление Е. Винокурова: «Чтобы быть истинно традиционным, нужна сила. Без нее поэт оказывается вне традиции, вне дороги. Он на обочине. Магистральный большак пролегал мимо него. Нужна мощь, нужна творческая дерзость, чтобы найти этот большак. Слова «этот поэт в традиции» — высший комплимент. Это значит: поэт тянет дальше оплывающий канат преемственности, баржа движется, происходит развитие».¹⁰

В фундаментальном теоретическом осмыслении эта мысль вошла в современное литературоведение из работы немецкого уче-

⁷ Бондарев Ю. Поиск истины. М., 1976, с. 42—44.

⁸ Турсун-заде Ф. М. Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976, с. 19.

⁹ Федоров Вас. О поэзии и поэтах. Наше время такое... М., 1973, с. 68.

¹⁰ Повторение пройденного или точка опоры. Диалог поэта и критика. Евгений Винокуров — Станислав Рассадин. — Литературная газета, 1976, 19 мая, № 10, с. 6.

ного Р. Веймана «История литературы и мифология» (1971): «Художник как индивид не противостоит традиции: он и есть творческая личность лишь постольку, поскольку *сформировался* в силу эстетической традиции. Содержание и средства традиции не противопоставлены художнику как нечто чуждое, если бы это было так, художник и не смог бы *сформироваться* как истинно творческая личность. Это содержание, эти средства составляют часть социально апробированных и хранимых обществом богатых человеческих сил, свойственных человечеству по природе; эти силы не чужды художнику, они суть условие его становления в человечестве как целом; чувства других людей, их эстетическое восприятие присвоены художником, хотя и принадлежат обществу, давая в то же время художнику возможность формирования его собственных эмоций, подтверждаемых обществом в процессе восприятия».¹¹

И все же жизнь традиции в современном литературном процессе отличается нелегкой противоречивостью.

Как предупреждение об известной девальвации классики прозвучал протест С. Наровчатова против формального обращения с традицией, которое становится опасной «модной подпоркой», попыткой некоторых писателей восполнить собственную «эмоциональную поверхностность», «ограниченность мышления».¹² Все тревожнее в связи с этим звучат и напоминания о том, что русская классическая литература «еще вполне жива, еще действует сама по себе и тем более неоправданно и неумно лишать этой ее самостоятельной и действенной жизни, рассматривать ее как некий строительный материал или как типовые конструкции, которые можно и разобрать, и собрать снова»...¹³

Все эти и ряд других моментов являются свидетельством известного неблагополучия в общем осмыслении проблем литературной преемственности.

Огромный массив отдельных литературоведческих наблюдений в силу неразработанности методологической их основы еще редко приводит исследователей к достаточно емкому и мобильному пониманию закономерностей существования преемственных связей.

Импульсивными пока выглядят и многие попытки современной критики мобилизовать, теоретически осмыслить роль преемственности в движении современного литературного процесса. Даже в одной из наиболее ярких работ на эту тему, посвященной наблюдениям над бытованием национальных традиций в современной казахской литературе, — в книге М. Ауэзова «Времен связующая нить» (1972) — обобщающие суждения предстают главным образом только как поэтические метафоры. Современный писатель в казахской литературе, по мысли автора книги, «не только рестав-

¹¹ Вейман Р. История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы. М., 1975, с. 85—86.

¹² Литературная газета, 1974, 3 апреля, № 14, с. 4.

¹³ Залыгин С. Литературные заботы. М., 1972, с. 295.

ратор, но и крупный художник: восстанавливая некогда утраченные нити преемственных связей, он расширяет одновременно узкое русло традиции, продвигается по нему не как осторожный археолог, а вваливаясь всей громадой мыслей, тревог и восторга современного человека. Прошлое под этим нагиском не умирает, не рассыпается и не остается неизменным; оно оживает, возрождается, потускневшее, но очищенное «бурой каплей донора» — поэта, искрится торжеством обновления». ¹⁴

Симптомами методологической неизученности проблемы являются и все еще часто встречающиеся многообразные издержки в толкованиях критики. Очень часто это — проявление эстетической неразборчивости, субъективизма, идеологического плюрализма, недостаточно выработанной в этом направлении культуры мышления.

Так, например, в книге Л. Аннинского о романе «Как закалялась сталь» (1971) понятие преемственности обретает такую трактовку, что оно по существу компрометирует оригинальность художника — и повествование Н. Островского в анализе критика предстает как конгломерат беспомощных литературных заимствований, как «многосложная — по определению автора — таблица старой и новой русской литературной традиции», где «осталось все: врезавшиеся с детства в память фигуры Овода и Спартака, Шерлока Холмса и Гарибальди, остались хрестоматийные тексты русских классиков...», следы «Гоголя и Тургенева, Лавреница и Сейфуллиной...», где проза пишется «интернациональным „стилем“, усвоенным всеми нами через Вальтера Скотта, и Дюма-отца, через Жюль Верна и Мелвилла...», где через «ритм эпитетов разгадывается и молодой Горький». ¹⁵

Подобную трактовку традиций встречаем и в вышеупомянутой работе Е. Стариковой «Леонид Леонов» (1972), где в произведениях раннего Леонова усматривается та же, надо сказать, противостественная для творчества любого оригинального художника (на каком бы этапе формирования он ни находился) «пестрота стилевых влияний... эклектизм... чуткость к словам, ритмам, интонациям очень различных предшественников от Гоголя до Ремизова, от Козьмы Пруткова до Бальмонта». ¹⁶

Требуется уточнений значительная часть суждений современной критики и по поводу традиций Достоевского в литературе 60—70-х годов. Касаясь этого вопроса, нельзя не видеть, что драматически, противоречиво осваивавшееся XX веком наследие Достоевского сегодня словно нашло, наконец, пути к уравновешенному доверию современности. Но это событие безусловной исторической значимости сопровождается в то же время и серьезными, как пред-

¹⁴ Ауэзов М. Времен связующая нить. Литературно-критические этюды. Алма-Ата, 1972, с. 100.

¹⁵ Аннинский Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского. М., 1971, с. 33, 37, 40, 47, 49.

¹⁶ Старикова Е. Леонид Леонов. М., 1972, с. 18—19.

ставляется, издержками. В отличие от случая с критиками Л. Аннинским или Е. Стариковой, здесь явление традиции, наоборот, теряет свои предметные, реальные очертания и наделяется неоправданно расширительным воздействием на последующий литературный процесс. И поэтому «привитие» традиции Достоевского опрометчиво производится нередко буквально к любому литературному явлению: от В. Быкова до В. Белова и В. Лихоносова.

Литературоведческое содержание вопросов преемственности отличается особой многоаспектностью — прежде всего потому, что явление преемственности оформляется здесь более последовательно, чем в каком-либо другом виде искусства, скрещением двух рядов реаллий. С одной стороны, генетические процессы, как бы имманентно происходящие в сугубо литературном ряду. А с другой — предметное существование в литературном произведении того жизненного материала, который сам по себе, по законам уже исторической жизни, но тоже аккумулирует наиболее устойчивые, отличающиеся преемственными связями черты человеческого бытия (например, черты национального характера, образ жизни, быт той или иной этнической группы и т. п.). Вот почему часто признаки литературной традиции устанавливаются в критических работах быстрее всего именно в тематическом плане, хотя нельзя недооценивать, что социальный материал, заключенный в художественном произведении, вступая во взаимодействие с эстетическими принципами построения вещи, в свою очередь сам несомненно оказывает влияние на характер преемственных связей в искусстве.

В настоящее время состояние изучения этих вопросов таково, что предпринимаемые наукой попытки проникнуть вглубь проблемы сопровождаются все еще не завершившимся процессом первоначального выявления различных сторон, теоретических аспектов этой проблемы. Поэтому ее изучение пока и не обрело еще систематической целостности, а носит больше характер разведки, своеобразных прорывов вперед на отдельных участках фронтального осмысления явлений литературной преемственности.

Вопрос о внутренней динамике, о запасах самостоятельной активности традиционных элементов преемственных связей — один из наименее изученных.

Несомненно, что всякая традиция существует не иначе как в процессе постоянного своего преодоления. Но это не означает, что преемственность сама по себе отмечена только пассивным поведением. Динамика ее самостоятельной активности многозначна.

Мы еще не научились видеть того факта, что преемственные связи всегда располагаются по «вертикали» историко-литературного процесса; вернее, в сопряжении с новаторскими устремлениями искусства они не просто присутствуют, а именно создают эту вертикаль развития.

Если говорить о философской спирали развития, то преемственные связи являются в ней той неперменной активной величи-

ной, которая осуществляет каждый новый виток литературного движения. Поэтому проблема преемственности — это всегда вопрос о состоянии и главным образом о направлении литературного развития. Собственно, само понятие историко-литературного процесса, сложившееся к первой четверти XX века, и выработывалось в непосредственной связи именно с осмыслением взаимопроникновения преемственности и прогресса в литературных явлениях.

Возможны разные подходы к изучению настоящей проблемы. Они обуславливаются различием ближних и дальних дистанций между предшествующими и последующими литературными событиями, связанными преемственностью, а также многообразием соотношенностей между ними в микро- и макроструктурах.

Каждое явление по закону дочерних связей обуславливается и зарождается в непосредственном соприкосновении с теми или иными литературными обстоятельствами, преемствует от них жизнь: «Всякий поэт, Шекспир, или кто другой, вступает в область готового поэтического слова, он связан интересом к известным сюжетам, входит в колею поэтической моды, наконец, он является в такую пору, когда развит тот или другой поэтический род». ¹⁷ Поэтому литературные связи проявляются в спектре от той ближайшей, так сказать, «физиологической» преемственности, от которой зависит само жизнеобеспечение любого факта искусства, до тех масштабов развития, которые выявляют наследование в параметрах национальных литератур, исторических эпох и т. д.

Что касается советской литературы, то классическое наследие в его целостных макроструктурных очертаниях к настоящему моменту осмыслено ею как почва, как органическая часть современной духовной культуры, как ее жизненная необходимость. ¹⁸ И более того. Установлена и «некая закономерность: чем богаче и зрелее национальная литература определенной эпохи, тем шире и „представительнее“ круг художественных традиций, на которые она опирается. И тем прочнее . . . ее корневая связь с традициями подлинно плодотворными, в которых аккумулирован передовой, непреходящий по своей действительности идейно-эстетический опыт искусства. Сейчас критика говорит о новом и *небывалом* по степени своей мощности влиянии классики (имеется в виду главным образом XIX век) на современную советскую литературу». ¹⁹

Нельзя вместе с тем не видеть, что эта спокойная, неколебимая, казалось бы, эпичность воззрений советской критики окружена сложной идеологической обстановкой.

¹⁷ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 448.

¹⁸ См.: Прудков Н. И. Русская классическая литература и наша современность. М.; Л., 1965, с. 3—24; Щербина В. Р. Литературное наследие и современная культура. — В кн.: Проблемы функционального изучения литературы. Классическая литература и современность. Ставрополь, 1975, с. 5—15.

¹⁹ Новиченко Л. Традиция и современность. — Литературная газета, 1981, 21 января, № 4, с. 2.

Двадцатый век неотступно преследуют многочисленные модернистские идеи о разрушении связи времен, об отторжении искусства современности от классического наследия. Продолжают они свою мутацию и в наши дни. Одной из них явилась широко распространившаяся в последние годы стихия вседозволенного экспериментаторства над классикой. В угрожающих размерах такого рода действия наблюдаются в обращении с русской классикой. Это и понятно: в обстановке современной идеологической борьбы реакционная пропаганда стремится дискредитировать духовные ценности, нравственные, эстетические идеалы той страны, которая только благодаря преданности именно этим идеалам и смогла осуществить пролетарскую революцию и непреклонно отстаивать ее политические принципы.

В обстановке этой борьбы учение о преемственности наделяется с особой последовательностью коварной идеологической подоплекой: «... Почти все „советологи“ жонглируют обвинениями социалистических литератур, социалистического реализма в традиционализме, консерватизме», пытаясь при этом «спровоцировать писателей нового мира на тотальное экспериментаторство, которое бы взорвало наше искусство изнутри».²⁰

В полемиках, не раз возникавших в последние годы, такого рода тенденции получают все более определенную оценку как «паразитизм» на «живом, совершенном организме» классики, как «безнравственность в обращении с русской классикой», «преднамеренная акция разрушения памятников русской культуры».²¹

Ход истории показывает, что существование такого рода тенденций всегда связано с факторами социально-политического характера. Это подтверждает и ситуация нынешнего времени.

Наступление на русскую классику осуществляется в прямом контакте, с одной стороны, — с разного рода вульгарно-социологическими теориями Запада, которые, ниспровергая достижения всечеловеческой культуры, заняты главным образом низменным высвобождением человеческих инстинктов, провозглашением «величественного и необходимого... всеобщего биологического развития» (Г. Маркузе).²² С другой стороны, вопросы, связанные с выяснением наследственных связей советского искусства, находятся под

²⁰ Овчаренко А. И. Социалистическое искусство и действие. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1974, с. 294.

²¹ Жюрайтис А. В. В защиту «Пиковой дамы». — Правда, 1978, 11 марта, № 70, с. 6. См. также: Викулов С. ... И пусть балет останется балетом! Полемические заметки. — Наш современник, 1978, № 6, с. 173—180; Кожухова Г. А. Гоголь молчит ... — Правда, 1979, 29 января, № 29, с. 3.

²² Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. (Искусство и «новые люди»). М., 1975, с. 195; см. также: Новиков А. И. Нигилизм и нигилисты. Опыт критической характеристики. Л., 1972; Арсланов В. Эстетика «бунта». — Коммунист, 1976, № 7, с. 102—111; Эпштейн М. В поисках «естественного» человека. «Сексуальная революция» и дегуманизация личности в западной литературе XX века. — Вопросы литературы, 1976, № 8.

постоянным политическим прицелом буржуазной пропаганды — разрушение национальных духовных ценностей советских народов является одним из важнейших средств капиталистического мира в его классовом сопротивлении социализму.

Теоретически осмысляя сегодня закономерности развития литературной преемственности, нельзя забывать, что к позитивному пониманию роли классического наследия советское искусство шло в обстановке непримиримой идеологической, теоретической борьбы с разного рода вульгарными концепциями, которые со свойственной остракизму нетерпимостью развивали многочисленные идеи отстранения революционной современности от классики — были ли это пролеткультовские, рапповские, или напостовские концепции. На какой бы почве и в какой бы литературе ни совершалось это рассечение связей, оно всегда носит отчетливо идеологический характер, так как связано с политической концепцией общества: идея преемственности определяет багаж наследства для будущего.

Октябрьская революция совершалась под знаком ленинской защиты всечеловеческой культуры и освоения этой культуры пролетариатом.²³

И все же науке еще предстоит со всей историко-литературной обстоятельностью изучить теоретические, идеологические предпосылки возникновения разного рода нигилистических конструкций и тем самым объяснить один из наиболее острых парадоксов в истории культуры: как могло случиться, что Октябрьская революция, будучи «первой в мировой истории самой массовой, подлинно народной революцией, и в то же время... самой культурной из всех революций, так как путь ее был освещен высшим достижением общественной мысли — марксистской теорией, в частности марксистско-ленинским учением о преемственности в развитии культуры»,²⁴ — как могло случиться, что в годы свершения именно этой революции (когда она решала свои политические, социальные задачи) не только впервые столь непримиримо резко в нашей истории выявились, но и обрели в критике уверенное всемогущество многообразные идеи отлучения революционной современности от накопленного народом духовного, художественного наследия?

В последние годы в научный оборот все активнее вводятся многие историко-литературные свидетельства той трудной борьбы, которую вели участники и современники революции за гражданские права преемственных связей пролетарской литературы с классическим наследием.

Рожденное революцией чувство исторического оптимизма находило свое оформление как в полных романтической устремленности лозунгах о грядущем обновлении, расцвете искусства, так и в глубоких раздумьях современников о путях его новаторских ис-

²³ См. об этом: Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы, с. 5—27 (глава «В. И. Ленин о преемственности культурного развития»).

²⁴ Там же, с. 7.

каний, об идейно-художественной сущности его творческого метода.

Уже накануне революции, в предчувствии грядущих перемен (они сопровождалась возникновением разрушительных модернистских тенденций), с особой остротой встал вопрос о судьбах национальной традиции. В эти дни А. Блок писал: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура... Так же неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет в себе драгоценную ношу национальной культуры».²⁵

Созвучные блоковским были, например, и бунинские идеи о судьбах русской литературы, высказанные писателем в борьбе с модернистскими течениями накануне Октября. Непримиримо выступивший против «тех течений в литературе, которые задавались целью совершенно устранить из литературы этический момент, проповедовать полную разнузданность все позволяющей личности, позволять под видом утонченности самый простой и старый, как мир, разврат, искоренить идеи общечеловечности, разрушить веру в силу разума и нагонять мистические туманы»,²⁶ И. Бунин считал противоестественным на русской почве любое из антиреалистических направлений — от «декаданса и лубочных подделок под русский стиль» до символизма и футуризма, поскольку эти модернистские течения уничтожают «драгоценнейшие черты русской литературы: глубину, серьезность, простоту, непосредственность, благородство, прямоту».²⁷

При этом и Блок, и Бунин выделили ту генетическую особенность русской литературы, которая составляет ее жизненно важную черту. «Гетерогенное» сосуществование различных, но объединенных общими нравственными идеалами, гражданскими устремлениями творческих индивидуальностей и эстетических направлений определяло универсальность и одновременно уникальность реализма русского искусства. «Разве не нелепо было это требование баррикад и битв за свободу в литературе русской, одной из самых молодых, одной из свободнейших и разностороннейших литератур в мире? — размышлял И. Бунин. — Понятны были литературные революции в Европе, эти битвы классицизма с романтизмом, романтизма с реализмом там, где были долгие и твердые их. А во имя чего начался наш бунт? Разве не у нас был Пушкин и почти рядом с ним — Лермонтов, Лев Толстой — и Достоевский, Фет — и Некрасов, Алексей Толстой — и Майков?».²⁸

²⁵ Блок А. Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1962, т. 6, с. 175—176.

²⁶ Бунин И. А. Речь на юбилее «Русских ведомостей» (1913). — В кн.: Литературное наследство, т. 84. Иван Бунин, кн. I. М., 1973, с. 320.

²⁷ Там же, с. 319.

²⁸ Там же, с. 318.

Эти взволнованные, проникновенные характеристики крупнейших художников передавали ощущение нерастраченности сил национального искусства накануне грядущих революционных перемен, его огромных эстетических, социально-нравственных возможностей.

Именно поэтому столь уверенной и требовательной была ленинская идея преемственности в революционном искусстве: «Не выдумка новой пролеткультуры, а развитие лучших образцов, традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мирозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры».²⁹

Тем не менее идеи отторжения революционной современности от накопленного историей литературного наследия впервые столь непримиримо резко обозначились именно в эти первые годы существования советской литературы.³⁰

Оптимистическая устремленность русской литературы этой поры к новаторству в значительной мере была отягчена и во многом скомпрометирована настойчивыми демагогическими предписаниями главным образом пролеткультовской и рапповской критики либо диктаторского, либо снисходительного, но во что бы то ни стало безоговорочного расчета с классическим наследием.

И хотя в эти годы не раз предпринимались попытки выявить неразрывную связь времен в национальной истории — «В Пушкине-дворянине на самом деле просыпался не класс (хотя класс и наложил на него некоторую свою печать), а народ, нация, язык, историческая судьба. Вот эти семена, которые привели-таки в конце концов к нашей горькой и ослепительной революции»;³¹ — все же главенствовал лозунг: «С пролетарским искусством мы должны связать ошеломляющую революцию художественных приемов».³²

В основе таких теоретических построений была посылка вульгарно-социологического толка, препарировавшая развитие искусства в прямом соответствии с историческим движением классов в обществе. Вслед за революционной сменой классов торопили и смену существующих литературных явлений. Как бы ни разнились в 20-е годы пролеткультовские или рапповские лозунги, они отражали одну социологическую схему: «Позже выступающие на историческую сцену классы в известной стране — обычно повторяют в своем искусстве основные черты искусства, созданного тем же классом раньше в другой стране, причем иногда тот или иной класс может перенять также черты искусства другого класса

²⁹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 462.

³⁰ См. об этом: Грознова Н. А. Ранняя советская проза. 1917—1925. Л., 1976, с. 17—27; Русская советская повесть 20—30-х годов. Л., 1976, с. 78—82, и др.

³¹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1963, т. 1, с. 37.

³² Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры. — Пролетарская культура, 1919, № 9—10, с. 45.

в тех случаях, когда он или еще не достиг классовой зрелости или чувствует психологическое сродство с чужим классом, вызванное близостью их социального положения. Наконец, тот или иной класс, став у власти, может рядиться в художественный костюм другого класса, который он вытеснил и место которого он занял в структуре общества».³³

И даже когда в середине 20-х годов напостовцы выдвинули шумный лозунг «Учебы у классиков», обоснование его не выходило за рамки вульгарно-социологической схемы. Это была своего рода «примерка» «художественного костюма другого класса», но не овладение духовным наследием, накопленным национальным искусством.

Критики, главенствующие в 20-е годы, стремились увести читателя не только от идеологического влияния классики, но и от «эмоционального влияния прошлой культуры».³⁴ Поэтому и «учеба у классиков» строго регламентировалась напостовцами областью только литературных приемов и сопровождалась коварной подозрительностью к тому, чтобы не допустить «психологического сродства с чужим классом».

В перспективе полувекового развития советской литературы, которое практически осуществлялось все же в непосредственном родстве с классическими традициями национальных литератур, стали очевидны и эстетическая, ущербность подобных теорий, и их идеологическая враждебность пролетарской революции. Пролетарскому искусству такой критикой предписывался упрощенный способ познания человеческой жизни, поскольку примитивным, ограниченным трактовался ею и сам человек, пришедший в революцию. Эта посылка составляет важнейшее методологическое условие, формировавшее многие установки в критике тех лет.

Вряд ли программные тезисы статей и литературных манифестов 20-х годов можно расценивать только как безобидные издержки роста, болезнь романтической «левизны» в искусстве. Слишком велики были национальные затраты, ушедшие на исправление положения дел. Достаточно вспомнить хотя бы столкновение писательских мнений на этот счет в сборнике «Писатели об искусстве и о себе» (1924), где особенно обнаженно раскрылись противоположные точки зрения на связь литературы революционных лет с классикой. Если одни с вызовом уничтожали «мякину канонической формы» (Вл. Лидин), то другие (Ив. Касаткин) запальчиво размышляли: «Теперь-то мы видим, что зря валили всю громаду старого здания литературных наследий. ... Нам бы тогда следовало бы сбить некоторые ернические надстройки и башенки подлых штилей, оставив главный корпус для полезного в нем жилья и назидательного изучения его конструк-

³³ Фриче В. Социология искусства. Изд. 3-е. М.; Л., 1930. с. 203.

³⁴ Гроссман-Рощин И. Художник и эпоха. М.; Л., 1928, с. 255.

ций... Очухавшись, мы ноне вылезаем из-под обломков и видим: перед нами все тот же объезженный по старым дорогам, классический возок».³⁵

Еще более непримиримым оппонентом тезиса о разрыве классической и пролетарской русской литературы выступил, например, С. Семенов, будущий автор «Натальи Тарповой»: «Для установления же прочного водораздела сегодняшней литературы необходимо обратиться к одному странному утверждению, получившему у нас права гражданства, кажется, с легкой руки т. Троцкого. Я говорю о делении русской литературы на старую и на послеоктябрьскую и о связанном с этим делением представлении, что старая литература отмерла».³⁶ Имя Л. Троцкого возникло здесь не случайно. Как показывает работа И. Черноуцана «Завещано Лениным. (Ленинские традиции партийного руководства искусством и методология художественной критики)» (1978), диктат Троцкого действительно много определял в формировании антимарксистских концепций о развитии искусства в эпоху революции, отчего и до сих пор упомянутые позиции троцкизма сохраняют известную идеологическую опасность.

Троцкизм, вопреки ленинским идеям, провозглашал полный отрыв пролетариата от всечеловеческой культуры — на основании будто бы стерильной социальной новизны этого класса, а также идеи «перманентной революции», которая предусматривала возникновение новой культуры лишь при победе всеобщей революции. Троцкизм убеждал современников, что пролетариат приходит к власти, не имея никаких художественных ценностей, «только во всеоружии острой потребности овладеть культурой». Поэтому «ленинской концепции культурной революции Троцкий противопоставлял культурничество, ученичество, сводя задачи, стоящие перед партией и страной в области культуры, к росту грамотности, „приобщению к азбуке культуры“».³⁷ Поэтому требуют принципиальных оценок все те многообразные критические концепции, в которых так или иначе отразился взгляд на литературу начала 20-х годов как на пору приобщения нового общества всего лишь «к азбуке» литературы.

Несостоятельны литературоведческие посылки, утверждающие, что будто бы трудовые массы были способны в годы гражданской войны переживать лишь первоначальное, т. е. эмоциональное, стихийно-массовое, неосмысленное восприятие событий революции. Поэтому и свойства литературы этого периода неправомерно рассматривать только сквозь призму тех произведений, которые были

³⁵ Писатели об искусстве и о себе. Сб. статей. М.; Л., 1924, № 1, с. 25, 29, 129.

³⁶ Семенов С. Заметки о литературе не критика, а писателя. (В порядке дискуссии). — Литературная неделя, 1923, № 2, с. 3.

³⁷ Черноуцан И. Завещано Лениным. (Ленинские традиции партийного руководства искусством и методология художественной критики). — В кн.: О партийности литературы и искусства. М., 1978, с. 261.

способны лишь на упрощенное, на уровне первичного бытописания воссоздание событий действительности. Но именно эти явления порою и расцениваются как главные истоки, как первейшая закономерность в истории советской литературы, с которой будто бы и начиналась перспектива нового искусства. При этом буквально гипнотическое действие оказывает принятый на вооружение термин «переходный период» (1917—1921—1923 годы), который все процессы, происходившие в литературе 20-х годов, представляет не иначе как сквозь призму разрушительной деформации. В результате рекомендуются как литературные явления первостепенной значимости те факты, которые находились лишь на поверхности историко-литературного движения и не оказали сколько-нибудь долговременного влияния на состояние искусства в революционный период, не говоря уже о влиянии на судьбы русской советской литературы в целом (Б. Пильняк, В. Каверин и др.). Естественно, что при таком транспонировании литературных явлений литературоведческий взгляд не в состоянии проникнуть к глубинным процессам искусства, которые и в те годы, без какого бы то ни было катастрофического перерыва, развивали, обогащали завоевания национальной реалистической литературы (А. Толстой, Л. Леонов, Вс. Иванов, К. Федин, М. Зощенко и др.). Поэтому в такого рода работах продолжает и сегодня бытовать как теоретическое заключение сомнительный тезис о том, что даже в 1923 году можно было говорить лишь «только о предвосхищении, программировании» реализма,³⁸ а не о его равноправном существовании в революционной литературе.

Изучая непременно все многообразие литературных фактов периода революции, все же «начало» русской советской литературы предстоит отсчитывать не от художественной практики Пролеткульта. Это была наивная и беспомощная страница в истории русского искусства. Чтобы увидеть истоки, начала советской литературы, надо понять, как и какое искусство пореволюционных лет брало на себя ответственность за поиск ответов на «вечные», большие вопросы о смысле человеческого бытия. Эти проблемы были осмыслены всей предшествующей духовной жизнью народа, который под руководством ленинской партии осуществил пролетарскую революцию. Эти «вечные» вопросы были донесены до Октября именно русской классической литературой, ждавшей от социальной революции осуществления высоких нравственных идеалов и готовой принять активное участие в борьбе за эти идеалы, тем более что она обладала столь мощным оружием — универсальной способностью постигать сложности человеческой жизни.

³⁸ См.: Белая Г. А. Принцип историзма и литературный процесс. (К методологии исследования советской прозы 20-х годов). — В кн.: Методология современного литературоведения. Проблемы историзма. М., 1978, с. 364.

Полнее представить те трудные обстоятельства, в окружении которых совершалось преемство литературных эпох, позволяют новейшие публикации суждений М. Горького об активности троцкизма в 20-е годы.

В ответ на статью Л. Троцкого «Верное и фальшивое о Ленине» (1924), критиковавшей горьковский очерк «Владимир Ленин», М. Горький писал: «Суждения Льва Троцкого по поводу моих воспоминаний о Ленине написаны хамовато по моему адресу и с неожиданным для меня цинизмом демагога... Не хочет ли Троцкий, рисуя Ленина таким топором, таким „революционером без оглядки“, взвалить на него всю тяжесть ответственности перед историей за „разбитые горшки“? ... Похоже, „Революционер без оглядки“ — это был тип, презираемый Ильичем, враждебный ему...»

Троцкий — наиболее чуждый человек русскому народу и русской истории. Об этом очень свидетельствует его хвала рабочему, который предлагал взорвать Петербург. Рабочего надо было отправить в сумасшедший дом.³⁹

На фоне даже этих отдельных фактов, которые только в последнее время начинают включаться в научный оборот (круг широкоизвестных материалов по вопросам литературной политики в 20-е годы ранее неоднократно освещался историками литературы), особое значение и приобретают те раздумья современников революции, которые были сосредоточены прежде всего на вопросах литературной преемственности. Не попадавшее в поле зрения исследователей выступление С. Семенова играет здесь особую, по видимому, роль. Это был непритязательный взгляд, отражавший мнение пролетарской писательской среды изнутри. На фоне чаще всего демагогических, безапелляционных суждений критики 20-х годов выступление начинающего писателя отличалось неожиданной, казалось бы, последовательностью и убежденной концепционностью историко-литературных воззрений.

Рассмотрев истоки отхода модернистов от традиций русского реализма, С. Семенов прозорливее, чем кто-либо из его современников, обозначил в начале 20-х годов ту главную линию преемственности русской литературы на рубеже эпох, которая впоследствии окажется в основе понимания советскими историками литературы закономерностей развития социалистического реализма: «Мы, пролетарские писатели, в своей генеалогии, конечно, идем в обход всей этой безыдейной модернистской полосы в русской литературе. Но прорыва между завершителями подлинной старой русской литературы — Толстым и Достоевским — и нами нет; нас соединяет крепкий художественный мост — творчество Горького .. Мы крепко-накрепко связаны с великими художествен-

³⁹ Цит. по: Черноуцан И. Завещано Лениным. (Ленинские традиции партийного руководства искусством и методология художественной критики), с. 263—264.

ными традициями старой — без кавычек — русской литературы... Мы еще не могли многого сделать. Мы еще ни на йоту не приблизились к своей главной цели: слить колоссальный художественный базис Пушкина, Достоевского, Толстого с нашим классовым содержанием». ⁴⁰

Это размышление С. Семенова, как и ставшее теперь известным выступление М. Горького против троцкизма, обращает на себя внимание не только бойцовской готовностью авторов отстаивать свои историко-литературные убеждения. Здесь запечатлелось поразительное (если учесть, с какой нетерпимостью осуществлялось в критике 20-х годов всеобщее групповое размежевание творческих сил и разьединение современности с классическим наследием) писательское воспереживание той универсальности, синтетичности творческих сил русской литературы, о которой накануне революции писали Блок и Бунин. Молодое писательское поколение принимало на себя ответственность за сохранение богатства литературных сил в революционную эпоху. Но выступление С. Семенова было демонстративно не замечено критикой той поры.

Тем не менее сам факт этого выступления означает немалое. Вместе с художественными достижениями тех писателей, которые в своей творческой практике с самых первых дней революции продолжали национальные традиции русского реализма, он позволяет увидеть, что власть нигилистических теорий не была всемогущей и безоговорочной. Уточняется и понятие «переходного периода» применительно к литературе революционных лет. Его необходимо связывать не с представлениями о всеразрушающей будто бы силе противоречивых тенденций в искусстве эпохи революции, но понимать как такой этап литературного движения, когда приобретение новых качеств осуществлялось как развитие уже накопленных и выверенных всем предшествующим опытом истории духовных, эстетических богатств народа.

К такому пониманию подводят и новейшие исследования историков советского государства. Эти работы показывают, что блистательный успех Октябрьской революции, ее бескровная победа оказались возможны лишь потому, что в дни Октября «большевистская логика стала логикой широчайших народных масс», «выводы большевиков были понятны и близки массам еще и потому, что массы по-своему сами подходили к ним. В революции массы обладают поистине гениальным классовым чутьем», ⁴¹ что «в России широкие массы в момент революции были на редкость подготовлены к восприятию советского строя», ⁴² что «революционная власть пролетариата утвердилась именно потому, что она имела

⁴⁰ Литературная неделя, 1923, № 2, с. 3—4.

⁴¹ Резников А. Справедливость большевизма. — Коммунист, 1978, № 2, с. 85, 86.

⁴² Совокин А. Пролог главного события XX века. — Коммунист, 1977, № 12, с. 81—82.

в стране не только самую широкую социальную, но и, если так можно выразиться, национально-историческую и интеллектуальную базу».⁴³

В атмосфере столь ясно заявивших о себе социально-исторических процессов еще более коварными, опасными выглядят литературные идеи псевдоноваторства.

В истории советской литературы проблема преемственности в силу исторических причин носит не только сугубо теоретический, так сказать, имманентно-литературный характер. Она наделена напряженным социально-нравственным содержанием, так как вопрос о преемственных связях в искусстве первой в мире пролетарской революции раскрывает важнейшие истоки и содержание духовных, эстетических идеалов этой революции, своего рода престиж этих идеалов. Сквозь призму теснейшего преемства, неразрывного родства советской литературы с русской классикой и раскрывается во всей полноте социально-нравственная чистота идей Октябрьской революции и — главное — завоеванное и выстраданное ею высокое общечеловеческое ее право на их осуществление. Нравственная сторона проблемы сохраняет свое неослабевающее значение и до сих пор.

Вот почему вопрос о тотальной пропаганде критикой 20-х годов лозунга, призывающего к разрыву с классикой, не становится только профессиональным. Он отражает актуальные и сегодня социально-исторические проблемы развития революционного движения в России. Требуют внимательного изучения те обстоятельства литературной борьбы пореволюционного периода, которые не просто способствовали настойчивому распространению идей отторжения нового искусства от всего накопленного народом богатства, но и позволяли возводить их в ранг теоретических постулатов. При этом в стране, которая выстрадала марксизм и пролетарскую революцию, с не свойственной отечественной критике безнравственностью изоэстренно пропагандировались разного рода призывы к художникам творить социально безответственное искусство. Некоторыми литераторами вместо социальных критериев провозглашалась, например, «аристократическая интимность, связующая всех людей, столь чуждая по духу „равенству и братству“ Великой Революции» (О. Мандельштам).⁴⁴ В эти годы звучали призывы «освободить поэзию от богадельни философских или иных экспериментов», при этом обнаруживалось кощунственное стремление опорочить идею общественного назначения искусства. Так, В. Шершеневич квалифицировал обязанность литературы «освещать классовую борьбу, указывать пролетариату новые пути» как «скороспелые» лозунги «идеологов мешанского комму-

⁴³ Зародов К. Демократизм Великого Октября. О некоторых фактах истории и их фальсификации. — Коммунист, 1979, № 5, с. 60.

⁴⁴ Мандельштам О. Утро акмеизма (1919 г.). — В кн.: Литературные манифесты. (От символизма к Октябрю). М., 1929, с. 48.

низма». ⁴⁵ С неприкрытой издевкой этот автор пытался скомпрометировать идею о ведущей роли пролетарского мировоззрения в формировании советской литературы: «Василий! Иди посвети в передней!». ⁴⁶

Эти, а также многие другие подобного же рода факты и не позволяют современной критике удовлетвориться, так сказать, общим позитивным решением вопроса о процессах преемственности в литературе социалистического реализма.

Несмотря на всю эмоциональную решительность одного из недавних суждений венгерского исследователя Д. Золтаи по вопросу преемственных связей в искусстве социалистического реализма, всё же вопрос не исчерпывается и проблема не «закрывается». Д. Золтаи в статье «Социалистический реализм: теория и практика» пишет: «Художественное развитие „отменило“ целый ряд дискуссий, отвлекавших до этого слишком много теоретической энергии. Таково, например, обсуждение (подчас спекулятивное) вопроса о том, что же — преемственность или разрыв — характеризует отношение социалистического реализма к критическому. Сегодня едва ли найдется серьезный специалист, который не понимал бы всей утопичности необычных представлений, согласно которым ростки новой художественной культуры могут оказаться жизнеспособными без коренной связи с живительной культурной почвой прошлого, и прежде всего с прогрессивными классовыми устремлениями всех времен». ⁴⁷

И тем не менее, несмотря на эту уверенность относительно «отмены» дискуссий, законы, условия осуществления литературной преемственности представляют одну из наиболее сложных проблем современной науки, что и вызвало вполне определенную оценку сегодняшнего состояния изучения проблемы А. С. Бушминым: «Во многих работах методика исследования не вполне соответствует реальной сложности явлений и современной теории вопроса, которая в свою очередь нуждается в пересмотре». ⁴⁸

Первые попытки осмысления проблем литературной преемственности уже произведены, и они требуют к себе особого внимания.

В книге А. С. Бушмина «Преемственность в развитии литературы» (1975) на материале внутрилитературных связей обстоятельно раскрываются методологические и методические аспекты изучения преемственности, развернута система научных представлений в этой области, охарактеризованы типологические связи художника с опытом предшественников и ряд других вопросов.

⁴⁵ Шершеневич В. $2 \times 2 = 5$. — Там же, с. 100.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Золтаи Д. Социалистический реализм: теория и практика. — В кн.: О партийности литературы и искусства. М., 1973, с. 183.

⁴⁸ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы, с. 3.

Научная целеустремленность автора направлена на то, чтобы вывести существующие представления о литературной преемственности за рамки только количественных характеристик, сугубо текстуальных, тематических сходств и заключить любые проявления литературной преемственности в поле действия законов диалектики. А. С. Бушмин выдвинул теоретическую формулу парадоксального действия диалектики, подчинившей себе события литературной жизни: «Традиции предыдущего этапа, растворяясь в новом до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор».⁴⁹

Автор, таким образом, как бы «дематериализует» «вещественные» доказательства присутствия той или иной традиции в художественном произведении или в творчестве художника в целом. В предложенном затем метафорическом истолковании формулы диалектики эта сторона концепции подчеркивается еще больше: какие бы то ни было предметные контакты между произведениями, находящимися в русле одной традиции, необратимо растворяются в бескрайней всеобщности связей. Появляется представление об однонаправленном эпическом течении сущего, в котором явления сходства, традиции теряют закрепленную за тем или иным традиционным литературным явлением материальную оболочку. Жизнь традиции уподобляется «впадению реки в море: первая исчезает во втором. Можно наблюдать, сколько воды и какого состава принесла река в устье, и тем самым определить значение данной реки для жизни моря, это можно, и этого достаточно. Но было бы напрасной претензией искать очертания реки в бассейне моря».⁵⁰ Такое развитие мысли, на наш взгляд, скорее характеризует общий процесс накопления человечеством культурного наследия, но не специфику возникновения и развития тех или иных традиций в искусстве.

В статье «О повторяемости в процессе развития литературы. (Против релятивизма в литературоведении)» (1978) А. С. Бушмин сформулировал вывод, что «элемент повторяемости в неповторимом целом всегда в той или иной мере присутствует и выражает известную устойчивость связей в преемственном развитии литературы».⁵¹ Но и здесь повторяемость предусмотрена главным образом в области общесоциальных, общеисторических явлений человеческого бытия («черты эпохи, нации, народа, класса, той или иной более узкой социальной, идеологической группы, особенности психики, человеческих характеров и т. д.»),⁵² но не в области специфики художественного творчества, особенностей

⁴⁹ Там же, с. 136.

⁵⁰ Там же, с. 136—137.

⁵¹ Бушмин А. С. О повторяемости в процессе развития литературы. (Против релятивизма в литературоведении). — В кн.: Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1978, с. 14.

⁵² Там же.

литературного развития. В результате таким образом охарактеризованный принцип повторяемости скорее уподобляет литературные явления друг другу, уравнивает, растворяет их в общем движении закономерностей человеческой жизни, в «море жизни», чем обнаруживает пути к постижению своеобразия существования литературной традиции.

По-видимому, в ракурсе этого вопроса литературоведению предстоит осмыслить и одну из леоновских метафор, которая, как представляется, помогает еще глубже понять «формулу» преемственности в искусстве: «Преемственность традиций живет так же, как образуются мощные вечные потоки, подобные Гольфстриму; они обусловлены климатическими условиями, рельефом земли, наклоном орбиты... Такое же и в небе: постоянные пассаты, муссоны... Так же и в культуре — дуют мыслительные ветры...»,⁵³ — т. е., как бы откликаясь на размышления А. С. Бушмина, Л. М. Леонов подчеркивает иной ракурс существования литературных традиций: несомненно включаясь в процесс всеобщей поступательности, эпичности бытия, преемственные связи обладают все же теми закономерностями, которые дают традициям прожить свою жизнь не только однажды и до полного исчезновения во вновь родившемся литературном явлении, а хранят тайну их неумирающей жизнеспособности, их скрытой готовности обновить свою жизнь в тот или иной момент исторического развития в зависимости от «климатических условий», «рельефа» литературной жизни.

Как показывает опыт развития литератур, традиции накапливаются, развертывают свою историю в динамике разноликого, то затухающего, то возникающего вновь движения. Литературная традиция существует только благодаря тому, что открываемое, создаваемое художниками слова то или иное определенное эстетическое, идеологическое содержание «материально» закрепляется в истории литературы (тематика, сюжетно-образный слой, стилистические приметы и т. п.), находит свое продолжение во временной протяженности, в «частотной» повторяемости определенных признаков и, несмотря на всепроникающую диалектику движения, изменения, все же сохраняет зерно своей художественной самостоятельности.

В то же время относительная устойчивость любой литературной традиции, — это подчеркнуто А. С. Бушминым, — существует непременно в обязательном преодолении, обновлении сложившихся в ней поэтических, идеологических структур.⁵⁴

Последовательное закрепление в литературном процессе признаков той или иной традиции и в то же время постоянное их преодоление в каждом новом художественном произведении, воз-

⁵³ Высказывание Л. М. Леонова в беседе с автором работы 7 декабря 1977 года.

⁵⁴ См. также: Турсун-Заде Ф. М. Художественные традиции и прогресс искусства. Душанбе, 1976, с. 5—63.

никающем как продолжение одного и того же литературного ряда, — таково главное условие развития традиции. Без непрерывного взаимопроникновения этих противоречивых тенденций не может осуществляться полнокровная жизнь литературы. Симптоматично в этой связи суждение С. Залыгина: «Традиция не дает нам вполне очевидных, легко доступных законов и принципов своего существования, вернее — она не дает нам возможности повторить ее».⁵⁵

И все же, несмотря на многие плодотворные наблюдения современной творческой мысли, приходится констатировать, что литературоведение наших дней остановилось перед трудной антиномией. С одной стороны, опираясь на марксистское учение об «общенаучном критерии повторяемости»,⁵⁶ теоретикам литературы удалось осветить вопрос о социальной сущности закона повторяемости в искусстве. Одновременно литературоведение пришло и к заключениям о том, что идентичное повторение в искусстве тех или иных поэтических явлений невозможно, оно убивает художественность, которая подчиняется закону абсолютной неповторимости. Но теоретически осмыслить пути к взаимопроникновению этих двух начал в искусстве пока науке о литературе не удалось. Немаловажную роль в решении этой задачи должны, по-видимому, сыграть те разыскания, которые заключены в статье Ю. Барабаша «О повторяющемся и неповторимом» (1974). Автор раскрыл здесь методологические истоки тех «механических трактовок критерия повторяемости»,⁵⁷ которые противоречат ленинскому учению о повторяемости в общественной жизни.

Активно подключается к освещению наиболее актуальных проблем преемственности и книга Р. Веймана «История литературы и мифология» (Берлин, 1971). Здесь также на первый план выдвинут функциональный аспект: «Истинная актуальность литературного наследия — не следствие соотносительности с настоящим и возможных аналогий с ним (несомненно существующих), а результат самого исторического процесса, непреходящие итоги и всеобъемлющее развитие которого стали фактором динамики настоящего».⁵⁸ Исследователь отстаивает в связи с этим понятие «эстетической динамики» (21), которое обозначает непрерывное обновление, актуализацию литературного наследия в процессе его освоения потомками, «живую переработку „образца“ в современном мире» (48).

То есть зарегистрировано действие закона «отрицания отрицания» в условиях литературного процесса; законы диалектики как бы подведены к явлению литературной преемственности.

⁵⁵ Залыгин С. Литературные заботы, с. 281.

⁵⁶ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 1, с. 137.

⁵⁷ Барабаш Ю. Я. О повторяющемся и неповторимом. — В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. М., 1974, с. 84.

⁵⁸ Вейман Р. История литературы и мифология. Очерки по методологии и истории литературы. М., 1975, с. 21. (Далее ссылки на это издание даются в тексте в скобках).

В книгах А. Бушмина и Р. Веймана имеется ряд ценнейших положений общего характера. Среди них важно обратить внимание на тот слой теоретических разработок, — в частности, в исследовании Р. Веймана, — где в самой системе понятий раскрывается существование обязательных материальных «скрепов» в преемственных связях. Это особенно важно потому, что в результате сосредоточенности современных ученых главным образом на вопросах функциональной зависимости преемственных явлений (т. е. такой зависимости, которая ведет к безусловному изменению связанных между собой преемством элементов искусства) нередко выпускается из виду сама материальная основа этой зависимости.

Особенности изучения явлений литературной преемственности в больших и малых масштабах повторяют, по-видимому, ту же картину, что и подобные наблюдения в точных науках: «... когда мы имеем дело с миллионами молекул и, следовательно, со статистикой больших чисел, получается ровная, предсказуемая и совершенно четкая картина. В тот момент, когда Ваше внимание остановилось на одной молекуле, нет даже необходимости изолировать эту молекулу, нужно только сосредоточить на ней внимание, и тотчас всякая правильность и причинность исчезает. Появляется принцип: „Все или ничего“». ⁵⁹

Подобно этой метаморфозе меняется и литературоведческое зрение при непосредственном прикосновении к явлению традиций. Как правило, происходит такого рода последовательность в характере наблюдений: в общих очертаниях картина развития преемственных связей, например, в русской литературе представляется более или менее обозримой (эволюция пушкинской, тоголевской традиции и т. д.). Но как только поле исследования сужается до наблюдений над непосредственным проявлением преемственности в самой ткани произведения, так сказать, в «молекуле» искусства, диалектика существования этих связей словно теряет свою реальность; художественный материал становится коварно неподатливым для изучения. Преемственные связи предстают тогда либо метафизически — в виде повторных явлений, простейшего копирования оригинала (критика подобного подхода содержится в книге А. С. Бушмина); ⁶⁰ либо действие диалектики сжигает следы любого соприкосновения, прямых контактов произведений, и они расцениваются не иначе как моменты, компрометирующие будто бы творческую преемственность.

В связи с этим следует особо оценить вводимое Р. Вейманом понятие «онтогенетической реконструкции». Оно позволяет, не отстраняясь от абсолютного закона изменчивости «материальной» среды произведений искусства, находящихся в преемственной связи, в то же время искать путей и к выявлению относительной

⁵⁹ Уолд Д. Детерминизм, индивидуальность и проблема свободной воли. — Наука и жизнь, 1967, № 2, с. 72.

⁶⁰ Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы, с. 80—110.

самостоятельности, устойчивости конкретных поэтических элементов, осуществляющих конфигурацию той или иной преемственной связи в историко-литературном процессе, онтогенетическую последовательность ее развития.

Само понятие «онтогенеза», вводимое Р. Вейманом в теорию преемственности, ведет к выявлению тех признаков в традиции, которые закрепляют особенности именно индивидуального развития, индивидуальную самостоятельность в развитии той или иной поэтической традиции. Следовательно, особую область исследования должны составлять те факторы, которые являются носителями и передают последующим стадиям и формам литературного развития более или менее устойчивые признаки традиции.

Явление «онтогенетической реконструкции» позволяет принять пусть даже самые глубокие органические изменения в движущейся, в развивающейся традиции, но при этом не только не растворяет, но, наоборот, закрепляет право за известной устойчивостью признаков той или иной литературной традиции, представляя их как свойства целостной, хотя и постоянно меняющейся, художественной системы.

Это подтверждает и стремление исследователя выявить в традиции главным образом те функции, которые влияют на развитие литературы не просто в смысле всеобщего обогатительного процесса, но как фактор обогащения именно «структуры историко-литературных связей» (70), т. е. обогащения наиболее устойчивых связей в литературном процессе, которые обеспечивают целостность этого процесса.

Р. Вейман предложил рассматривать явления традиций как «существенный ингредиент историко-литературного процесса» (55), как его «идеологический катализатор» (61); им сформулирован тезис о том, что «преемственность в высшем смысле предполагает континуум, но не повторение» (88). Эти и ряд других моментов делают возможным в современной науке о литературе все более обоснованно рассматривать принадлежность художника традиции как объективный, непреложный фактор развития искусства, а не просто свидетельство избирательности вкуса, субъективного выбора писателя в его следовании предшественникам, и — как следствие — дает возможность увести литературоведческую методикку, как это предложено и в книге А. С. Бушмина, от установления признаков традиции «лишь по аналогии, избирательно, а в конечном счете импрессионистически» (69).

Отметив, что «общей теории традиции до сих пор вообще нет» (49), Р. Вейман в своих очерках по методологии и истории литературы уделил проблеме литературных традиций особое внимание. Хотя эта работа строится в основном на материале буржуазного литературоведения, где вообще «традиция осознается весьма смутно» (50), многие содержащиеся в ней наблюдения и выводы имеют общеметодологическое значение и могут существенным образом повлиять на разработку вопросов теории.

Р. Вейман выступил как против догматического понимания традиции, когда традиция воспринимается как «надвременная упорядоченность» (82), когда она «становится доктриной, не подлежащей обсуждению... антиподом революционного и экспериментального обновления» и потому «означает намеренный консерватизм», так и против разного рода концепций «разрыва со всякой традицией, анархического отношения к ней» (81—82). В своей книге он развернул критику существующих в литературоведении концепций относительно явления литературной традиции, связанных как с авангардистским антиисторизмом, так и с эклектическими трактовками традиции оппортунистического или реакционного толка. Особое внимание он уделит модернистскому отношению к традиции (модернистская склонность к цитатам из старинных источников, обращение к мифологическим фигурам и т. п.), которое представляет собою, только «суррогат исторического сознания» (84).

Развертывая исследование в полемике с разного рода формалистическими, структуралистскими, релятивистскими, ницшеанскими теориями, бытующими в современном зарубежном литературоведении, Р. Вейман осветил многие грани проблемы преемственности в литературе, он связал ее с диалектикой меры и ценности в историко-литературном процессе, поставил вопрос о различных аспектах этой проблемы — о ее «прагматической, теоретической, эстетической и историографической сторонах» (49), предпринял попытку выявить особенности наполнения понятия «традиция» в зависимости от рецептивно-эстетического и социологического подхода к литературе.

Изучая диалектику бытования традиции, автор последовательно обосновывает не только моменты преодоления «образца» современностью, но и активное влияние традиционных явлений искусства на творчество тех, кто осваивает наследие («Традиция есть то, что воспринято и что, будучи само изменчивым, изменяет творчество тех, кто воспринял традиционные образы» — 48).

Хотя теоретические положения у Р. Веймана, как и в книге А. С. Бушмина, не подкрепляются развернутым анализом художественных текстов, сама разветвленная, тщательно отработанная система понятий позволяет автору раскрыть многообразие и многоступенчатость проявления преемственности в литературе — и вместе с тем если не изложить как целостное учение, то во всяком случае очертить основные звенья теории преемственности.

И все же на нынешнем этапе состояния теории вопроса наиболее труднодоступным оказывается постижение той стадии осуществления преемственных связей, где традиционное, встречаясь с новым материалом искусства, начинает терять присущие ему черты, давая жизнь новому. Эта мучительно недоступная диалектика трудно открывает условия и порядок действия своих законов,

Сосредоточенному изучению именно этого аспекта преемственности посвящена книга С. Шабоука «Искусство — система — отражение» (Прага, 1973).

Как и в работе Р. Веймана, у С. Шабоука учение о преемственности, традиции развивается в полемике с современными формалистическими, структуралистскими теориями, которые отрицают познание искусством окружающего мира и тем самым отвергают какую бы то ни было преемственную передачу в искусстве от поколения к поколению опыта познания действительности («Прогресса в искусстве не существует. Каждый художник начинает сначала, в то время как ученый начинает там, где остановился его предшественник» (А. Хаксли), 178—179).

С. Шабоук выдвигает в качестве основного тезис о системном взаимодействии произведений искусства: «Именно благодаря тому, что искусство реализует себя не только в каждом из отдельных произведений, но и в их системном взаимодействии, оно тем самым вернее и глубже постигает жизнь и наше внутреннее отношение к миру, к действительности».⁶¹ В непосредственной близости с этим положением в работе С. Шабоука, как и у Р. Веймана, существование преемственных связей рассматривается сквозь призму стадияльного развития мира и искусства («... зародыши новых стадий развития формируются на предшествующих стадиях, предшествующее оживает в измененной форме в новом» — 183; «Художественное познание в той или иной степени всегда органически связано с системой традиций, включено в нее, поэтому оно в определенной степени и преодолевает границы своей эпохи, а также индивидуальную ограниченность самого художника» — 184).

Характеризуя «содержательные синтезы и художественную традицию в целом, как высший идейно-содержательный синтез, который сохраняет для нас комплексный образ оптимального пути развития всей истории человечества», автор рассматривает преемственность в искусстве, как «инструмент закона отрицания отрицания» «в развитии человеческого бытия» (201). Мысль об оптимальности результата познания приводит С. Шабоука к тезису о том, что «основу развития художественной традиции составляет практическая реализация принципа саморегулирования в искусстве, отражающего ход развития жизни» (200) (ср. у Р. Веймана — принцип корреляции, как одна из сторон воздействия традиции на литературный процесс). Но принцип саморегуляции воспринимается автором не как некая «надвременная упорядоченность» (Р. Вейман), а как сложный процесс постижения последующим поколением художественного опыта, достигнутого предшественниками. В работе С. Шабоука вниманию читателя предложен обширный материал из истории искусства; опираясь на него,

⁶¹ Шабоук С. Искусство—система—отражение. М., 1976, с. 182. (Ссылки на это издание даются в тексте в скобках).

автор раскрывает аспекты сложной борьбы и одновременно взаимодействия творцов разных поколений в их стремлении осмыслить историческое развитие окружающей жизни.

С. Шабоук пытается проследить и теоретически обосновать те моменты в жизни традиции, когда — несмотря на все функциональные изменения — она продолжает в новом сохранять реальные признаки «материальной сферы» предшествующих произведений искусства. Автор очерчивает несколько способов сосуществования предшественника и потомка в одной и той же художественной системе, в одном произведении: «произведение — прототип» и особенности «структуры значащих интервалов» между ним и новым произведением (139); явление «обратной связи» между корреспондирующими произведениями (139); «множество проявлений позднейшего синтеза» между ними (144); творческий диалог, «сотрудничество» (167); моменты цитации («Она дает возможность воспринимающему актуализовать переживание цитируемого произведения», а более ранние произведения начинают «вновь принимать участие в процессе комплексного художественного проникновения в действительность, познания объективной действительности человеческого бытия» — 160—161). Эту «цитацию» ученый представляет, естественно, не как копирование предшественника, а как важнейший момент нового творческого синтеза, где «художник-инициатор синтеза ... как бы призывает „в свидетели“ процесса собственного мышления художественное мышление своего предшественника» (160), ведет творческий диалог или цитирует предшественника для того, чтобы можно было вести полемику: «Иначе было бы невозможно вызвать у зрителя повторное переживание того восприятия мира, которое требуется учесть в неадекватности» (174). Явление «цитации» выявляет два полюса в каждом моменте традиции и временной, социальной, эстетической интервал между ними, как своего рода магнитное поле творческого процесса, в котором рождается произведение иного, нового порядка, чем существовавшее до сих пор («... взаимное воздействие произведений *проникает в глубь их самих* и совершается в данном, „единственном“ смысловом поле каждого из этих произведений» — 177).

На тонком микроструктурном анализе произведений искусства автору удается, не задерживая, не останавливая и не упрощая действия закона «отрицания отрицания», показать, что жизнь и обогащение традиции предполагает «неизменные условные дистанции», отсылки к предшественнику, к более раннему произведению. С. Шабоук показывает примеры сходства произведений на разных уровнях: глубинный уровень композиционной структуры, сходные ритмические построения, своеобразное использование системы эмотивно-ценностных знаков и др. Автор обращает внимание на сложные, многогранные контакты произведения с действительностью, подчеркивая, что произведение «может выступать одновременно как органический элемент целого

ряда процессов, протекающих на разных уровнях» (142). Этот тезис позволяет автору, прибегнувшему даже к некоторому олицетворению хода объективных событий, представить движение искусства по философской формуле спирали, которая, не нарушая целесообразной эпичности всеобщего круговорота вещей в мире, закрепляет за искусством право на сложное, не однонаправленное течение его жизни. Оптимальная возможность дальнейшего развития человеческого бытия, показанная в тот или иной момент художником, но не реализованная в действительности, по мнению С. Шабоука, «не исчезает навсегда и бесследно. Действительность в своем развитии обязательно вернется к оставленным на время оптимальным возможностям этого развития и осуществит их на более высоком уровне» (200).

Не касаясь сейчас затронутых здесь ценностных категорий, надо отметить, что такой ход размышлений аналогичен, видимо, той метафоре, в которую и Л. М. Леонов облек свои представления о закономерностях возобновления жизни той или иной литературной традиции: при одинаковых «климатических» условиях, «рельефе» местности возникают родственные по своим свойствам «мыслительные ветры»...

Современные теоретические разработки во многом подготавливают создание более целостного и развернутого учения о преемственности в литературном развитии. Оно должно вооружить историков литературы сложным, но точным инструментарием для анализа, для осмысления преемственных связей в литературном процессе. К решению такой задачи, видимо, и приступает современная наука о литературе. Но вряд ли можно решить ее вне прямых контактов с изучением проблем преемственности в общепри философском аспекте.

По-видимому, обостренный интерес литературоведения к преемственности в значительной мере является свидетельством того особого внимания к этой проблеме, которое испытывают в настоящее время философские, естественные науки.

Советская философская наука стоит сегодня перед решением многих сложных проблем, обращенных к явлению преемственности как на уровне биомолекулярных структур, так и в масштабах макромира, а также в сфере диалектической логики; от их решения будет в немалой степени зависеть разработка проблем литературной преемственности.

Во всяком случае важнейшие точки соприкосновения литературоведения с философскими и естественными науками обнаруживаются уже и сейчас. Так, освоение современной наукой на уровне открытий «универсального характера полиморфизма на всех уровнях организации живого» или активное обсуждение «проблемы взаимоотношений дискретности и континуальности, организации надорганизменных систем во времени и пространстве», «усиление внимания к исследованию систем, значительно прево-

сходящих по своим масштабам привычные представления»,⁶² не может не оказать воздействия на научные представления, которые формируются на современном этапе и в филологии. Вместе с остро дискутируемыми вопросами о механизме социального наследования, «эстафете надбиологического» и о состоянии генетического фонда в современной эволюции человека, о времени биологическом и времени историческом, о смысле «концепции гармонирующей эволюции» человека⁶³ — эти аспекты естественных наук не только расширяют научные представления о характере протекания жизни в человеческом обществе. Они помогут общественным наукам и, в частности, литературоведению выработать более глубокий научный подход, способ анализа преемственных связей в художественном творчестве, обеспечивающих непрерывность духовного развития человеческого сообщества, тем более что современная философская наука все большее значение придает искусству как средству познания мира, считая, что «целостное интуитивное суждение ... является умозаключением более высокого типа, чем логическое», что «искусство... — есть постижение интуитивных истин», а цель и назначение его «состоит в том, чтобы обеспечить авторитет, убедительность интуитивного суждения, чтобы „убедить в недоказуемом“».⁶⁴

Такой ракурс рассуждений, имеющий свою сравнительно долгую родословную, заставляет припомнить особенно близкие сегодняшним дням раздумья А. Потебни: «Наука раздробляет мир, чтобы сызнова сложить его в стройную систему понятий; но эта цель удаляется по мере приближения к ней... Поэзия предупреждает это недостижимое аналитическое знание гармонии мира... она некоторым образом вознаграждает за несовершенство научной мысли и удовлетворяет врожденной человеку потребности видеть везде цельное и совершенное.

Назначение поэзии — не только готовить науку, но и временно устраивать и завершать невысоко от земли выведенное ею здание. В этом заключается давно замеченное сходство поэзии и философии. Но философия доступна немногим... выручает человека искусство...».⁶⁵

Корреспондируя с выводами о том, что «возникновение противоречий есть возникновение систем» и что возможны «гармонические взаимодействия между противоположностями»,⁶⁶ современ-

⁶² Мамзин А. Некоторые тенденции развития биологии. — Коммунист, 1976, № 12, с. 81, 82.

⁶³ См., например: Дубинин Н. Наследование биологическое и социальное. — Коммунист, 1980, № 11, с. 62—74; Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. М., 1975, и др.

⁶⁴ Фейнберг Е. Л. Искусство и познание. — Вопросы философии, 1976, № 7, с. 96, 101.

⁶⁵ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 194—195.

⁶⁶ Аверьянов А. Н. Динамика противоречий. — Вопросы философии, 1976, № 5, с. 83, 89.

ные суждения общественных наук о философическом качестве обобщений в искусстве ставят перед филологической наукой задачу изучать творчество деятелей литературы как целостный художественный мир, мыслительные и поэтические параметры которого образуют определенную систему, соотносятся между собой в рамках некоторой структурной завершенности. Особый интерес в связи с этим вызывают наблюдения философских и естественных наук над особенностями «организации» миропорядка: «Коренной особенностью живых систем является присутствующая им высокая ступень внутренней упорядоченности», выявляются «упорядоченные сложности на всех уровнях иерархической структуры мироздания», при этом отмечается, что идет «узнавание», «самосборка» вплоть до молекулярных и супрамолекулярных ступеней.⁶⁷ И как бы ни были далеки и несоизмеримы, как бы ни были различны и в биологическом, и в философическом качестве движения в сугубо биологической среде — и в человеческом обществе, косвенные отблески этих наблюдений не могут не коснуться и представлений о характере некоторых сущностных процессов, происходящих в искусстве, тех процессов, которые сохраняют жизнь искусства.

Представляется, например, что мысли о явлении корреляции в движении преемственных связей (Р. Вейман) и о том, что художественная традиция — это «реализация принципа саморегулирования в искусстве» (С. Шабоук), соотносятся в философическом плане с идеями понимания некоторых сторон самой сущности жизни: «Жизнь есть способ существования специфически гетерогенного материального субстрата, универсальность, уникальность которого обуславливают целесообразное самовоспроизведение всех форм органического мира в их единстве и многообразии».⁶⁸ При этом наиболее непосредственное отношение к проблемам преемственности имеет тимирязевское рассуждение о причине и цели в понятии «целесообразное развитие»: «Сохраняя старое слово — целесообразность — мы придаем ему новый смысл. Не в виду, не в ожидании пользы созидались все эти совершенные органы и целые организмы, а сама польза создала их. Вместо предполагаемой цели, мы имеем действительную причину».⁶⁹

Так, оберегая от какой бы то ни было «телеологической направленности», философическая наука помогает осмыслить движение и борьбу идейно-художественных традиций в литературе как процесс социально обусловленный и в то же время целенаправленный — к достижению всечеловеческих идеалов.

Только в контакте с философическими науками литературоведение сможет вывести многочисленные факты соотношенностей от-

⁶⁷ Энгельгардт В. А. О некоторых атрибутах жизни: иерархия, интеграция, «узнавание». — Вопросы философии, 1976, № 7, с. 68, 71.

⁶⁸ Чепиков М. Современное понимание сущности жизни. Философские аспекты. — Коммунист, 1974, № 8, с. 89.

⁶⁹ Тимирязев К. А. Собр. соч., т. 7, с. 53.

дельных произведений и сложных исканий писателей, объединенных той или иной традицией, за рамки частного случая, субъективного волеизъявления художников и рассмотреть их в масштабе всеобщих законов диалектики. В связи с этим появится возможность более целеустремленно выявлять плодотворное наследование в литературе — в сравнении с разного рода эпигонскими заимствованиями, которые лишь убивают традицию, истощают преемственные связи в искусстве. Само возникновение потребности обращения к традиции в литературе того или иного этапа; в творчестве того или иного художника должно рассматриваться, видимо, в плане непосредственной соотнесенности с философским осмыслением закона «отрицания отрицания». Как свидетельствует диалектическая логика, стадия отрицания выступает «как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного, т. е. без всяких колебаний, без всякой эклектики»;⁷⁰ повторное отрицание в какой-то степени отменяет первоначальное отрицание «при этом повторном отрицании должны частично восстанавливаться некоторые существенные черты или признаки... предмета, которые раньше подверглись отрицанию».⁷¹

Философская идея развития по спирали предстает во все более сложной конфигурации. Средой осуществления преемственности все определеннее становится «единство проблемного поля», в плоскости которого и совершается встреча кругов спирали. Именно наличие «проблемного поля», т. е. однородной проблемной среды, обеспечивает целостность линии развития даже тогда, когда при повторном отрицании происходит и переработка, переосмысление самих исходных начал, давших толчок спирали; именно проблемное поле сохраняет жизнь и тем случайностям, которые содержат в себе зачатки новой ступени прогресса.

Наряду с понятием «проблемного поля», предложенного современной диалектической логикой, существует и понятие «гена и генетического кода», которое помогает раскрыть уже в области живой жизни «механизм взаимного перехода» именно «таких противоположностей как наследственность и изменчивость».⁷²

Видимо, вторжение такого рода философских представлений не может не оказать активного влияния и на осмысление явлений преемственности в искусстве. Философские закономерности смогут помочь обосновать не только абсолютную силу диалектических изменений, но и законное присутствие в том или ином качестве «материальных», предметных (тема, образы, стиль и т. д.) свидетельств переклички традиций, не отдавая их целиком во власть только абсолютного, «голового», «скептического» (В. И. Ленин) отрицания. Пока же состояние теории вопроса таково, что на смену

⁷⁰ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 207.

⁷¹ Кедров Б. Закон «отрицания отрицания». — Коммунист, 1956, № 13, с. 70.

⁷² См. об этом: Оруджев З. Ленин и диалектическая логика. — Коммунист, 1977, № 6, с. 63.

справедливой критике такой методике изучения традиций, которая замыкается на регистрации только количественных, тематических аналогий между произведениями, трудно вырабатывается иной, лишенный этих недостатков подход к художественному материалу.

Более глубокий взгляд на явление преемственных связей в искусстве будет, по-видимому, характеризоваться прежде всего той особенностью, что историки и теоретики литературы обретут возможность разноликие и разноречивые факты контактов писателя с предшественниками расценивать не как эклектическую сумму влияний или заимствований, но устанавливать «между ними отношение субординации», а не только элементарной координации.⁷³ Это позволит более последовательно выявлять причинную связь и динамику развития творческих «взаимоотношений» художника с традицией, тем самым — и динамику формирования его художественного метода, движение его творческой судьбы.

Вместе с этими проблемами остаются пока не познанными, не найденными и пути к осмыслению «генетического кода» применительно к литературе, который может, видимо, приоткрыть важнейшие первоисточники, тайну возникновения наследственных, преемственных связей в духовной жизни общества, в национальных литературах.

В контексте с представлениями об «онтогенетической реконструкции» понятие «генетического кода» позволило бы более последовательно выявлять во временной и пространственной протяженности основные линии развития той или иной национальной литературы, магистрали ее социального наследования. Результаты такого рассмотрения явлений преемственности позволили бы точнее определить, в частности, и смысл дискуссии о социалистическом искусстве как об «открытой системе».⁷⁴ Эта дискуссия явилась, на наш взгляд, одним из наиболее острых симптомов неузученности прежде всего явлений преемственности в литературе. Если в статус концепции «открытой системы» входит защита готовности социалистического искусства обогащать, обновлять свои художественные средства, его готовности осваивать новые идеологические глубины, — то это положение является азбучной истиной, и история любой из социалистических национальных литератур может служить доказательным примером этому.

Если концепция «открытой системы» подвергает сомнению устойчивость, так сказать, генеральных опор в той или иной литературе, то свойство онтогенетической реконструкции позволяет нам

⁷³ Там же, с. 58.

⁷⁴ См., например: Социалистический реализм: художественный опыт и теория. (Круглый стол ЛГ). — Литературная газета, 1979, 10 января, № 2; Тимофеев Л. Идти непременно дальше... — Там же, 23 мая, № 21; Дмитриев В. Перспектива поисков. — Там же, 22 августа, № 34; Марков Д. Богатство эстетических возможностей. — Там же, 1980, 26 марта, № 13; Метченко А. Спорное в беспорном. — Там же, 16 апреля, и др.

оспорить эти намерения и увидеть своего рода «генетические коды» развития национальных литератур, понять, как каждая из них обеспечивает устойчивость и главное направление своего развития (в русской литературе таковым является реализм).

Необходимо при этом помнить, как В. И. Ленин расценивал соотношение национального и интернационального в опыте духовной жизни человечества: «Исследовать, изучить, отыскать, угадать, схватить национально-особенное, национально-специфическое в *конкретных* подходах каждой страны к разрешению *единой* интернациональной задачи. . .».⁷⁵

Проблема «открытой системы» как дискуссионной применительно к методу социалистического реализма вызывает сомнения и потому, что советской наукой вполне определенно уже выявлен принцип соотношения общего и особенного в развитии национальных литератур, который объясняет процессы межнационального общения, процессы взаимообогащения национальных литератур: «„Национальное“ и „общее“ не антагонистичны ни в одной из сфер человеческой деятельности. В искусстве, в литературе — национальное — единственный способ выражения всеобщего. Более того, диалектика их соотношения такова, что только синтез национального и мирового духовного опыта по-настоящему обеспечивает художественный прогресс: только то, что само определилось как национальное, приобрело самобытный облик, способно выражать настрой мыслей и чувств, интересный своей всеобщностью, способно стать материальной реализацией общемирового художественного опыта. С другой стороны, только обогатившись всей полнотой общечеловеческих достижений, художественное явление вполне осуществляет свои национальные потенции».⁷⁶

Бросается в глаза прежде всего недостаточная теоретическая обоснованность концепции «открытой системы»: поэтические, идеологические слои искусства, исторически, генетически залегающие на разных уровнях формирования литературы, на разных уровнях протекания ее жизни, в представлении теории «открытой системы» деформируются в некоторое «диффузное», бессистемное состояние, открытое будто бы для беспрепятственных вторжений извне.

Постижение философской сущности литературной преемственности позволит во всей полноте увидеть, что непрерывное, пронизанное глубокими наследственными связями развитие литературы осуществляется по высшим законам человеческого бытия; ее новаторские устремления совершаются только в опоре на традицию, и это обеспечивает каждой из национальных литератур ее долгую идеологическую, эстетическую жизнь.

⁷⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 77.

⁷⁶ Хижадзе Л. Д. Из истории восприятия русской литературы в Грузии. (Опыт историко-функционального изучения). Тбилиси, 1978, с. 11: см. также: Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур. М., 1963, с. 160—172, и др.

Встреча современности с прошлым, художника — с традицией связана со сложным процессом отбора идейно-художественного материала и всегда является знаменательным событием в духовной жизни общества.

Несмотря на безусловную идеологическую, эстетическую специфику тех процессов, которые совершаются при взаимодействиях литератур, и тех, которые осуществляют внутрилитературное национальное развитие, есть между ними и известная типологическая соотнесенность. Во всяком случае моменты отбора художественного материала при следовании той или иной традиции внутри национальной литературы или при рецепции в широком литературном контексте выражают сходную в общем виде ситуацию, сходную функциональную зависимость; они свидетельствуют о глубоких внутренних процессах, происходящих в социально-эстетическом обогащении народа. Как утверждает наука о взаимодействиях литератур, «готовность к восприятию новых духовных ценностей, осознанность отбора в мировом художественном опыте того, что может обогатить собственную национальную традицию; способность ориентации и выбора — одно из свидетельств сложившейся самобытной силы нации (а не наоборот)». ⁷⁷ Такая же зависимость существует и между самобытной силой художника и тем выбором, который он совершает, принимая под свою ответственность судьбу наследия предшественников.

К познанию теоретических основ литературной преемственности не раз подходила отечественная академическая наука, как связанная сугубо с изучением истории русской литературы, так и занимавшаяся сравнительным литературоведением. Опыт этого изучения должен, по-видимому, особенно внимательно быть рассмотрен на современном этапе осмысления литературной преемственности, когда идет процесс активного оформления теории вопроса.

История русской академической науки показывает, что идея преемственности была одной из основных проблем, особенно начиная с середины XIX века, в процессе осмысления которой и создавалась отечественная наука о литературе.

Так, в «Заметках по поводу Смирдинского издания русских авторов», в работах о Н. И. Гнедиче, о переводах Гомера на русский язык и особенно в статье «О заимствованиях русских писателей» впервые столь последовательно в нашей науке Н. С. Тихонравов развивал основы методики научного изучения традиционных и оригинальных элементов в литературном произведении в их взаимопроникновении. Симптоматично, что с освещения проблем именно литературной преемственности Н. С. Тихонравов как адъюнкт-профессор начинал вступительную лекцию в Московском университете в 1859 году, выдвинув эту проблему в качестве про-

⁷⁷ Хяяхадзе Л. Д. Из истории восприятия русской литературы в Грузии, с. 9—10.

граммной задачи литературоведческой науки тех лет. Оспаривая укоренившееся представление о будто бы «неопределенности начал» русской литературы, ученый сформулировал здесь задачу понять «историческое преемство литературных явлений», так чтобы каждый этап движения находился «в связи с предшествующим литературным развитием».⁷⁸ В своих работах Н. С. Тихонравов обосновал основной принцип научного подхода к проблеме преемственности: любого рода переключки, контакты художественного произведения с предшественниками рассматривать как ступени, как фазы развития писателя или литературы в целом на том или ином этапе. Поэтому одни из первых в отечественной науке наброски теоретического решения проблемы литературной преемственности — в отличие, скажем, от тенденции многих современных теоретических работ — зиждятся у Н. С. Тихонравова на богатейших конкретно-исторических наблюдениях и нацелены на разработку концепции целостного развития национальной словесности в ее контактах с зарубежной литературой. Н. С. Тихонравов изучал пути формирования национальной самостоятельности в русской литературе, и потому были так тщательно выверены и так идеологически устремлены его наблюдения над взаимоотношениями отечественной литературы с иностранной, над особенностями смены поколений, смены эпох в русской литературе. Обобщения теоретического свойства носят здесь удивительно конкретно-осязаемый характер. Н. С. Тихонравов очертил в своих работах некоторые важнейшие стадии в движении процесса преемственности, стремясь как бы вычленив различные формы взаимопереходов в литературном процессе, различные способы осуществления преемства. В «Заметках по поводу Смирдинского издания русских авторов» изложены представления о характерных, типологических ситуациях возникновения — в окружении влияний извне — оригинальных, самостоятельных начал в молодых литературах, на первоначальном этапе их развития. В непритязательных литературоведческих формулировках здесь, однако, было осмыслено главное положение дидактики преемственных связей: литературоведение должно видеть, как на каждом этапе литературы во что бы то ни стало зарождаются новые тенденции развития. «Попытки создать что-нибудь самобытное, — считал Н. С. Тихонравов, — часто бывают не замеченными современниками, часто теряются в общей массе привычных литературных явлений: но, тем не менее, развитие самобытности в литературе совершается, потому что при самом рабском подчинении постороннему авторитету проглядывают и индивидуальные черты подражающего».⁷⁹ В работах Н. С. Тихонравова были очерчены также пути изучения роли выдающихся художников слова в осуществлении преемственного развития литературы («Если писатель жил не в эпоху застоя или

⁷⁸ Тихонравов Н. С. Соч. М., 1898, т. 2, с. 2.

⁷⁹ Там же, т. 3, ч. 2, с. 38.

ровного, плавного движения литературы, а во время таких пере­воротов, когда силою гениальной личности литература изменяла свое направление, когда созидались в ней новые начала, то исто­рия литературы при оценке отдельных деятелей на поприще ли­тературы такого периода должна тем яснее выставить, насколько коснулось их общее движение и насколько они способствовали или препятствовали развитию известного направления литера­туры»);⁸⁰ особо было рассмотрено такое вторжение народных на­чал в светскую литературу, которое изменило в начале XIX века сложившийся ход ее движения; было выявлено тем самым глу­бинное течение преемственности в русской словесности («... чтобы понять историю настоящей литературы, нужно исследовать значе­ние литературы народной, которая в древнем периоде является в особенной чистоте»)⁸¹ и ряд других моментов.

Собственно, в трудах Н. С. Тихонравова как одного из пред­ставителей культурно-исторической школы были особенно ярко продемонстрированы подходы к как бы разрозненным пластам преемственных связей в русской литературе.

Почти сосуществуя, на протяжении всего полувека в русской академической науке сменилось несколько научных направлений, школ, каждая из которых предлагала свои пути к постижению того механизма, который осуществляет течение литературного процесса. Так или иначе, но вопросы преемственности возникали в каждой значительной литературоведческой концепции. Только в одних случаях они были погружены в методику художествен­ного анализа, в других — выявлялись при изучении смены идей, в характере протекания идейной борьбы на том или ином этапе литературы, в третьих — обретали очертания последовательно выстраиваемой теории.

В трудах Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова, которые вслед за В. Г. Белинским развивали идеи революционно-демократи­ческого учения, трактовка вопросов литературной преемствен­ности была связана главным образом с наблюдениями над соци­ально-психологической жизнью того или иного поколения рус­ского общества, воссозданного в литературе («Очерки гоголев­ского периода русской литературы», «Литературные мелочи прошлого года» и др.). Устанавливая родословную наиболее зна­чительных героев русской литературы, эти критики следили за развитием революционных настроений в России и осмыслили об­щественное предназначение литературы в этом процессе. Наибо­лее целеустремленно целостная историко-литературная концеп­ция изложена в статье А. И. Герцена «Новая фаза русской ли­тературы» (1864), где было зарегистрировано под углом зрения преемственности поколений вступление в жизнь разночинной де­мократии.

⁸⁰ Там же, с. 100.

⁸¹ Там же, с. 356.

Но специального оформления в рамках филологической теории вопрос о литературной преемственности не получил в трудах революционных демократов. Не были филологически осмыслены и настойчивые идеи «почвенников» о преемственности в русской литературе, хотя, по выводам историков науки, «понимание взаимосвязанности литературных явлений „настоящих с прошлым“, восприимчивость к идее исторической преемственности в литературе, к теории эволюционного развития национальной художественной культуры в целом, понимание живого значения „преданий“, то есть традиций, стремление добраться до их истоков»⁸² — все это имеет положительное звучание в их историко-литературной концепции.

Особое место проблема литературной преемственности заняла в эстетической концепции А. Потебни — при всем том, что и здесь не получили дифференцированного различения многообразные формы проявления преемственности. Но, озабоченный чистотой развития национальных языков, непримиримый оппонент любых теорий о денационализации культуры, в «Рецензии на сборник „Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Ф. Головацким“, в статье «Язык и народность», в работе «Из записок по теории словесности» и в ряде других исследований А. Потебня изложил ряд немаловажных соображений теоретического свойства, которые и сегодня должны стать ценнейшим материалом при разработке теории преемственности. Преданный науке, вдохновенный филолог, А. Потебня защищал право каждой нации на самобытную культуру, на национальный язык и потому упорно защищал неколебимость преемственных связей в развитии языка и литературы каждого из народов мира.

Переключаясь с наблюдениями Н. С. Тихонравова о соотношении заимствованных и самобытных элементов на той или иной стадии развития любой из литератур, работы А. Потебни были в то же время более категоричны в своих выводах: «Во всех областях человеческой жизни „несамостоятельность“, „подражательность“ выражают лишь известные, более или менее низкие степени различия самостоятельности, своеобразности мыслей и действий»;⁸³ «Распространение культуры одного народа на другие кажется нам объединением народов лишь до тех пор, пока мы витаем на холодных высотах абстракции» (257).

А. Потебня признавал решающее значение, если говорить языком современных дефиниций, функциональной роли художественного произведения и потому «свойства традиции» основывал, ставил в зависимость именно от изменения функциональной роли произведений искусства в той или иной национальной среде.

⁸² Гуральник У. А. Русская литературная критика 50—60-х гг. и наука о литературе. — В кн.: Академические школы в русском литературоведении. М., 1975, с. 469.

⁸³ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 256. (Далее ссылки на страницы этого издания даются в тексте в скобках).

Ученый выступал против сравнительного литературоведения формалистического толка: «Признание, что мотивы странствующих повестей неизменны, равносильно с господствующим мнением, что значение корня остается неизменным во всем семействе слов и падает вместе с этим последним» (258). Он улавливал и настойчиво обосновывал тот основной, собственно, принцип диалектического существования преемственных связей в литературе, который современное литературоведение связывает, как об этом говорилось выше, с действием закона «отрицания отрицания», где «традиции предыдущего этапа» растворяются «в новом до утраты своих конкретных очертаний»... (А. Бушмин). В работах А. Потебни это положение звучало хотя и не столь обобщенно, но не менее определенно с теоретической точки зрения: «Жизнь их (художественных произведений, — Н. Г.) состоит в том, что они понимаются и как понимаются. В противном случае о них стоит говорить не более как о глыбе камня, куске полотна и проч. Если же так, то кто станет утверждать, что понимание и влияние произведений греческого ваяния одно и то же в цветущие времена Греции и теперь? Тогда и теперь это совершенно различные произведения искусства, имеющие лишь один и тот же материальный субстрат, но не одну и ту же, так сказать, душу. Эти различия изменяются не только по времени, но и по народам» (258).

Прибегая к образному оформлению мысли, А. Потебня развивал идеи, сходные с современными представлениями о «генетическом коде», от которого зависит осуществление преемственных связей в национальных литературах, об «онтогенетической реконструкции» в лингвистическом и поэтическом аспектах: «Дифференцирование первоначально сходных языков... значит, что как человеку, так и народу с каждым годом становится труднее выйти из колеи, прорываемой для него своим языком, именно настолько, насколько углубляется эта колея. С этой точки зрения кажется, что чем архаичнее язык народа, чем менее резкие перемены в нем совершаются в течение времени, отделяющего его от начала, тем более возможна для него денационализация» (268).

Ряд суждений А. Потебни о характере течения преемственных процессов в языковой культуре нации могут, по-видимому, внести существенные теоретические уяснения и в нынешнюю дискуссию о социалистическом реализме как об «открытой системе», позволяя разграничить разные сферы межнациональных контактов в литературе: «По направлению к будущему общечеловечность в смысле сходства может только уменьшаться. Она увеличивается лишь в смысле силы взаимного влияния, подобно тому как с возникновением человека усиливается его влияние на животные и растения, и наоборот» (285). Некоторые его суждения насыщены столь точным историко-литературным содержанием, что производят впечатление своего рода предтечи осмысления современного

состояния процессов преемственности в искусстве, принципиального соотношения в нем традиционных и новаторских элементов: «В Европе, насколько известно, времена литературного коснения или падения поэзии, с одной, и процветания, с другой стороны, находятся в зависимости от отношения пишущих к традиций (преданию, образцам)» (376). А. Потемня выявлял при этом самый способ обращения художника с традицией и возможный результат этого обращения. «Преемник воспитывается не только итогами мысли предков, извлекаемыми из общения с людьми (мыслями, как говорится, носящимися в воздухе, никому в частности не принадлежащими), но и произведениями прежних веков, слагаемыми этих итогов, взятыми порознь, произведениями современников и предшественников в их особенности. Чем богаче прошедшее литературы и обширнее пользование им, тем при равенстве прочего разнообразнее могут быть новые произведения» (399).

Не будет неосторожным сказать, что академическая наука о литературе в России развивалась в своем неотступном стремлении постигнуть законы историзма в литературном развитии, раскрыть причинно-следственную зависимость литературных и общественно-политических событий, изучить особенности социально-исторической, эстетической среды формирования литературных явлений — в постоянном сопряжении с задачей дать разгадку механизма преемственных связей в литературе, который обеспечивает непрерывность и целостность литературного процесса. С этой точки зрения можно, по-видимому, говорить о том, что смена научных школ в XIX веке не столько демонстрировала ограниченность, односторонность или метафизичность, в частности, представлений и о преемственности в искусстве, сколько на каждом новом этапе открывала все более провицательные, более глубокие научные воззрения на эту проблему. Поэтому в трудах многих русских ученых мы и находим вполне объективное обоснование ряда принципиально важных положений из теории и методики изучения литературной преемственности. Они отчетливо соотносятся с суждениями современных теоретиков литературы.

В этом отношении концепция сравнительно-исторического литературоведения, изложенная наиболее последовательно в трудах А. Н. Веселовского, — при всех идеологических и научных издержках, которые сопровождали формирование этого направления, — обнаруживает тем не менее особенно прямые, близкие контакты с современным состоянием теории вопроса и может на правах сотрудничества оказать существенное влияние на формирование учения о преемственности. Безусловны ошибки и просчеты позитивизма А. Н. Веселовского; они обстоятельно проанализированы и всесторонне оценены историками советского литературоведения. И все же сегодня, с высоты прошедших десятилетий, отчетливо видятся и зерна той несомненной диалектики,

которая лежала в основе наиболее значительных наблюдений и выводов А. Н. Веселовского о характере протекания преемственности в литературе.

В работах А. Н. Веселовского заслуживают внимания прежде всего те суждения, в которых закреплен исторический подход к явлениям преемственности — как в аспекте межнациональных литературных общений (ход разных литератур «отнюдь не тождествен, . . . русская литература не развивалась органически, как развивалась, например, греческая литература, в истории которой смена литературных родов и форм в их преемственности, в их взаимной обусловленности выдается наиболее рельефно»),⁸⁴ так и в плане внутринационального развития. Ученый видел в движении преемственных связей не только однонаправленную, всепоглощающую поступательность. Он характеризовал это движение как сложное развитие, — хотя, правда, и не осознанное как развитие «по спирали», — с постоянными, исторически вызванными возвращениями к тем или иным ценностям искусства прошлого, которые всегда хранят тайну нового своего прочтения потомками. Суждения А. Н. Веселовского на этот счет представляются наиболее прямыми предшественниками, в частности, нынешней концепции о «саморегуляции» традиции в историко-литературном процессе. Но в отличие от современных работ у А. Веселовского не выделен на первый план столь определенно идеологический аспект, идеологическая причина, объясняющая характер бытования литературных традиций. И тем не менее социально-исторический аспект несомненно был обозначен в его «исторической поэтике»: «Старые образы, отголоски образов, вдруг возникают, когда на них явится народно-поэтический спрос, требование времени. . . Вымирают или забываются, до очереди, те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее. . .».⁸⁵ При этом А. Н. Веселовский выделял два важнейших условия осуществления литературного преемства, которые в современном литературоведении, кстати сказать, пока еще не осознаются столь последовательно ни в теоретическом плане, ни в плане историко-литературном. В самой встрече предшественника и преемника, в моменте литературного заимствования (в широком толковании термина) А. Веселовский видел исторически подготовленный факт (а не просто субъективное волеизъявление художника, предполагающее глубокое родство творческих индивидуальноностей). Главное в том, что «заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направ-

⁸⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 448.

⁸⁵ Там же, с. 71.

ление мышления, аналогичные образы фантазии».⁸⁶ С другой стороны, А. Веселовский подчеркивал генетический аспект непрерывного осуществления преемства, так как считал, что истоки любой современности находятся в прошлом: «К старине мы хладнокровнее и невольно ищем в ней уроков, которым не следуем, обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки».⁸⁷

Опыт осмысления проблемы литературной преемственности русскими академическими и университетскими школами ценен прежде всего тем, что он демонстрирует для современного литературоведения не только значительный запас теоретических и историко-литературных знаний, добытых предшественниками, но и выявляет плодотворную традицию в отечественной науке. Именно опираясь на эту традицию и должна современная теоретическая мысль разработать основы учения о литературной преемственности. При этом необходимо тщательным образом изучить характер осмысления настоящей проблемы и наукой 1920-х годов. Ни достижения, ни просчеты этого периода по существу еще не осмыслились историками литературоведения. Между тем уже в «Теории литературы» Б. Томашевского (1-е изд., 1925) были сформулированы столь ответственные положения теоретического и историко-литературного характера, которые свидетельствовали о безусловной концепционной зрелости литературоведческой мысли той поры, подготовленной, по-видимому, прежде всего всем предшествующим опытом научного осмысления проблемы: «С XVII века в Европе начинается история новой литературы, начинается непрерывная передача литературной традиции из поколения в поколение, и лишь немногие произведения, созданные раньше, оказывают свое воздействие на творчество позднейших эпох, да и эти произведения (как, например, античная литература, литература восточных народов) настолько видоизменяются, преломляясь сквозь условную интерпретацию новейшего времени, что трудно говорить о непосредственном и целостном их воздействии на литературную традицию».⁸⁸

В сложной обстановке осмысления явлений литературной преемственности современностью 20-х годов и начинал свой творческий путь Л. Леонов.

⁸⁶ Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. Вып. V. — В кн.: Сб. Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. СПб., 1890, т. X, № 6, с. 115.

⁸⁷ Веселовский А. Н. Историческая поэтика, с. 55.

⁸⁸ Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. 4-е изд. М.; Л., 1928, с. 8.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Л. Леонов и русская классическая литература (Критический обзор)	5
Традиции Достоевского в творчестве Л. Леонова	36
Публицистика	36
«Барсуки»	126
«Вор». От первой ко второй редакции романа	191
Продолжение традиций (Леонов и современная русская советская проза)	239
Проблемы литературной преемственности (Некоторые вопросы теории)	269

Наталья Александровна ГРОЗНОВА
ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА И ТРАДИЦИИ
РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Утверждено к печати
Институтом русской литературы АН СССР
(Пушкинский Дом)

Редактор издательства *В. А. Браиловский*
Художник *Л. А. Яценко*
Технический редактор *И. М. Кашеварова*
Корректоры *Г. А. Александрова* и *К. С. Фридлянд*

Сдано в набор 22.12.81. Подписано к печати 8.04.82.
М-13162. Формат 60×90^{1/16}. Бумага № 2.
Гарнитура обыкновенная. Печать высокая.
Печ. л. 19.5. Усл. печ. л. 19.5. Уч.-изд.
л. 22.17. Усл. кр.-отт. 19.5. Тираж 12 500. Изд. № 7830.
Тип. зак. № 1042. Цена 1 р. 70 к.

Ленинградское отделение издательства «Наука»
199164, Ленинград, В-164, Менделеевская линия, 1
Ордена Трудового Красного Знамени
Первая типография издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия, 112

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»
МОЖНО ПРЕДВАРИТЕЛЬНО ЗАКАЗАТЬ
В МАГАЗИНАХ КОНТОРЫ «АКАДЕМКНИГА»

*Для получения книг почтой
заказы просим направлять по адресу:*

- 117192 Москва, В-192, Мичуринский пр., 12. Магазин «Книга — почтой» Центральной конторы «Академкнига»;
197345 Ленинград, П-345, Петрозаводская ул., 7. Магазин «Книга — почтой» Северо-Западной конторы «Академкнига», или в ближайший магазин «Академкнига», имеющий отдел «Книга — почтой»;
480091 Алма-Ата, ул. Фурманова, 91/97 («Книга — почтой»);
370005 Баку, ул. Джапаридзе, 13;
320005 Днепропетровск, пр. Гагарина, 24 («Книга — почтой»);
734001 Душанбе, пр. Ленина, 95 («Книга — почтой»);
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289;
252030 Киев, ул. Ленина, 42;
252030 Киев, ул. Пирогова, 2;
252142 Киев, пр. Вернадского, 79;
252030 Киев, ул. Пирогова, 4 («Книга — почтой»);
277012 Кишинев, пр. Ленина, 148 («Книга — почтой»);
343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата 1;
660049 Красноярск, пр. Мира, 84;
443002 Куйбышев, пр. Ленина, 2 («Книга — почтой»);
191104 Ленинград, Литейный пр., 57;
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;
199034 Ленинград, 9 линия, 16;
220012 Минск, Ленинский пр., 72 («Книга — почтой»);
103009 Москва, ул. Горького, 8;
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;
630076 Новосибирск, Красный пр., 51;
630090 Новосибирск, Академгородок, Морской пр., 22 («Книга — почтой»);
142292 Пущино Московской обл., МР «В», 1;
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;
700100 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;
700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);
450025 Уфа, Коммунистическая ул., 49;
720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).