

★ Юрий Овсянский ★ РОЖДЕНИЕ КНИГИ ★

Юрий Овсянский  
**РОЖДЕНИЕ  
КНИГИ**

Жизнь  
Писателя  
Творческий  
процесс

ЮРИЙ ОКЛЯНСКИЙ

# РОЖДЕНИЕ КНИГИ

♦ ЖИЗНЬ  
♦ ПИСАТЕЛЬ  
♦ ТВОРЧЕСКИЙ  
ПРОЦЕСС

Москва  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
1973



8 P<sub>2</sub>  
0-50

Оформление художника  
А. Ременника

© Издательство «Художественная литература», 1973 г.

О  $\frac{0722-165}{028(01) 73}$  218-73

НЕМНОГО ОБ ИЗУЧЕНИИ «ЛАБОРАТОРИИ»  
ХУДОЖНИКА

Степень одаренности, мировоззренческой направленностью и, как следствие,— характером и глубиной постижения действительности и воздействия на нее определяется «свое лицо» писателя, масштабность творческой индивидуальности.

Творческая индивидуальность — величина эстетическая, общественно-историческая, отнюдь не тождественная реальной житейской личности писателя, хотя и находящаяся с ней в сложной взаимозависимости. Исследователями установлено, что удельный вес и роль творческой индивидуальности в литературном развитии, например, в средние века или в эпоху классицизма были иными, чем в современном реалистическом искусстве.

Мне близок пафос тех литературоведческих работ, авторы которых решительно утверждают значение творческой индивидуальности в художественном развитии. Вне творческой индивидуальности нельзя понять ни специфики искусства, ни самой природы художественного отражения действительности.

Хорошо было сказано об этом на известной дискуссии о реализме в мировой литературе в 1957 году. В ря-

де теоретических, критических и историко-литературных работ, отмечал, например, М. Храпченко, писатель «рассматривается преимущественно как ревностный регистратор и заботливый «передатчик» различных событий, тех или иных изменений жизни, ее отдельных черт и примет. Он ничего не открывает, а лишь «показывает», ничего не привносит от себя, а только «воспроизводит» наблюденное, стремясь шире «охватить» жизнь; он вполне объективен и в то же время оказывается совершенно безликим»<sup>1</sup>.

Трактовки, принижающие так или иначе индивидуальное начало в литературе, имеют различные теоретические истоки и зиждутся обычно на разного рода догматических представлениях, начиная от трансформации некоторых положений гегелевской эстетики до остатков натуралистических и вульгарно-социологических концепций, уводящих искусство на пути бескрылого описательства, иллюстративности и беллетризации логических тезисов.

«Индивидуальное в литературе,— настойчиво подчеркивает М. Храпченко в своей недавней книге,— это не дополнение, не довесок к объективному, не изысканный соус к чему-то более существенному, а способ эстетического освоения жизни, позволяющий раскрыть мир... в его соотносительности с человеком».

«Истинное произведение искусства, произведение слова — в особенности, есть всегда изобретение по форме и открытие по содержанию» (Л. Леонов)<sup>2</sup>. Вот почему, прав М. Храпченко, творческая индивидуальность в живом развитии литературы — не «эстетическое отклонение, которое, подтверждая общую тенденцию, не обладает самостоятельной ценностью»<sup>3</sup>. Полагать так означает и само отражение жизни искусством понимать как пассивно-созерцательный процесс, а не активный, создающий акт.

«Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить*

---

<sup>1</sup> «Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе 12—18 апреля 1957 г.)». М., Гослитиздат, 1959, с. 173.

<sup>2</sup> Л. Леонов. Литература и время. М., «Молодая гвардия», 1964, с. 282.

<sup>3</sup> М. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., «Советский писатель», 1970, с. 83, 61.

его»<sup>1</sup> — этот известный тезис не только отмечает недостаток философских учений прошлого, но и характеризует революционный, преобразующий действительность дух марксизма. Активная, преобразующая жизнь устремленность свойственна и диалектико-материалистической теории познания, на методологические принципы которой опирается советское литературоведение в изучении соотношения творческой индивидуальности и художественного открытия.

Отражение действительности человеком — не только воспроизведение сущего, но и начало процесса по изменению мира. «Идея, — отмечал Ленин, — есть *познание* и стремление (хотение) [человека]...»<sup>2</sup>. На основе правильного, адекватного постижения действительности, проверяемого практикой, человеческое сознание намечает пути изменения жизни. Практика не только конечная цель познания, но и важнейшее звено самого познавательного процесса. На полях конспекта книги Гегеля «Наука логики» Ленин записал: «Сознание человека не только отражает объективный мир, но и творит его»<sup>3</sup>.

Без преувеличения можно сказать, что диалектика субъективного и объективного в художественном творчестве — один из тех ключевых вопросов, от решения которого не могут уклониться ни писатель, едва он начинает размышлять над своими художественными исканиями, ни тем более — исследователь литературы. Не случайно соотношение субъективного и объективного в художественной деятельности находится в центре борьбы современных эстетических идей.

Изучение творческой индивидуальности писателя, таким образом, углубляет наши представления о сложном процессе художественного освоения действительности, о специфике постижения искусством объективных закономерностей жизни, о «секретах» его могучего преобразующего воздействия на сознание и душу людей.

Передовые убеждения и идеалы, пронизывающие собой так или иначе сферу чувствований личности, открывают наиболее благоприятные возможности для

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, с. 4.

<sup>2</sup> В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 29, с. 177.

<sup>3</sup> Там же, с. 194.

художественного познаний и проявления писательского дарования. Реакционные идеологические взгляды, будь то философские, нравственные или эстетические, напротив, — оковы для творчества, независимо от того, насколько сам художник ощущает это в данный момент. Они способны и полностью поработить изобразительную силу таланта, подчинить себе весь строй его чувствований. Тогда художническое зрение как бы меркнет, наступает состояние, о котором с афористической точностью сказал однажды Белинский: «Какая это великая истина, что когда человек весь отдается лжи, его оставляют ум и талант!»

Художественные открытия складываются по строкам и страницам за рабочим столом писателя. И едва ли не все теоретико-литературные и эстетические положения и постулаты поверяются практикой, не в последнюю очередь и довольно наглядно — именно в процессе творческого труда «по законам красоты». Так что можно сказать — почти все основные истины искусства перебивали так или иначе за рабочим столом писателя, оставляя по себе пометки в его творческих заготовках, рукописях и сочинениях. Расшифровать эти пометки, уясняя по ним загадки взаимопереходов и превращений субъективного и объективного на разных ступенях и этапах создания произведения, — одна из задач предлагаемой книги.

Вопрос о соотношении писательской индивидуальности и художественного открытия, субъективного и объективного *в самом процессе рождения образа* принадлежит к числу малоизученных. Тому есть ряд причин. Одна из них зависит от уровня знаний в той области, которую называют обычно психологией творчества. Облюбованная в течение десятилетий почти исключительно представителями идеалистических концепций, отлученная затем от «полезных» наук социологическим догматизмом, психология творчества как особая дисциплина начала складываться на научной основе лишь в сравнительно недавний период.

В специальной главе монографии «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» (1962) Б. Мейлах дает обзор состояния изучения психологии творчества ко времени написания книги. Автор разбирает и оценивает работы дореволюционных русских и зарубежных ученых, останавливается на немногих кни-

гах и статьях советских исследователей. Обозревает он и относящиеся к смежным дисциплинам работы, которые могли бы пополнить собою арсенал психологии литературного творчества, или, как позже скажет Б. Мейлах в другой своей книге,— арсенал *теории творчества и восприятия*.

Характеризуются в монографии «Художественное мышление Пушкина как творческий процесс» и труды по общей психологии мышления и психологии чувств, и литературоведческие работы жанра «творческой истории» произведения, и специально-текстологические исследования (рукописи, по меткому выражению С. М. Бонди,— это «стенограммы творческого процесса») и т. п. И все-таки вывод в целом складывается малоутешительный: «...Психология художественного творчества как научная дисциплина фактически еще не существует». Накоплен определенный фактический материал, есть частные разрозненные исследования. Но не выработана еще марксистская методология целостного исследования творческого процесса, объективная необходимость создания новой научной дисциплины наталкивается на существующую кое-где инерцию небрежения: «...У нас на деле психология творчества как дисциплина пока не только не разрабатывается, но до недавнего времени рассматривалась в качестве синонима идеализма...»

В монографии предпринята попытка предложить методологию исследования процессов художественного мышления — «от первых, неясных образных представлений в сознании художника до воплощения замысла в окончательной, завершенной форме», что позволяет изучать «сущность искусства... не только в итоговых результатах, но и в становлении, в живой динамике его развития». В таком духе у Б. Мейлаха получает определение и сама дисциплина — психология творчества, «задача которой — *исследование процесса переработки и обобщения художником жизненных явлений в ходе создания своих произведений*»<sup>1</sup>.

Но, увлекшись «процессом переработки и обобщения художником жизненных явлений», Б. Мейлах вместе с тем явно суживает задачи психологии творчества как

---

<sup>1</sup> Б. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 17, 23, 15, 25.



научной дисциплины. Ибо творческий процесс не сводится только к созданию произведения: меняется и сам художник. На его талант воздействуют и собственный труд, означающий постоянное взаимодействие с действительностью, и возникающие в его процессе новые элементы воззрений, и накапливающийся профессиональный опыт, и даже возраст. Не всегда все четко можно отграничить и измерить, но ведь никто не скажет, к примеру, что уже сама по себе работа в течение двух с лишним десятилетий над таким полотном, как «Хождение по мукам», прошла бесследно для А. Толстого. Вообще изучение субъективных предпосылок (памяти, воображения, интуиции и т. п.) — важнейшая из задач психологии творчества. Никак нельзя исключить из задач данной дисциплины и исследование своего рода акта сотворчества — восприятия произведений литературы читателем.

В более поздней книге «Талант писателя и процессы творчества» (Л., 1969) и сопутствовавших ей статьях Б. Мейлах значительно углубил и дополнил свое понимание ряда аспектов методологии целостного исследования творческого процесса.

Саму проблему изучения творческого процесса автор книги закономерно увязывает теперь с «ориентацией на читателя», которая, так или иначе определившись, закрепляется при дальнейшей работе художника над произведением. Поскольку «проблема читательского восприятия возникает в самой структуре творческого процесса, — пишет Б. Мейлах, — ее нельзя выключить из проблемы «стратегии творчества».

Верно отмечает исследователь односторонность традиционного построения ряда работ по психологии литературного творчества. К их числу можно отнести, например, книги П. Медведева «В лаборатории писателя» (Л., 1933; 1960), А. Ковалева «Психология литературного творчества» (Л., 1960), А. Цейтлина «Труд писателя» (М., 1962) или фундаментальный труд старейшего болгарского ученого М. Арнаудова «Психология литературного творчества» (изд. 2-е, София, 1965; позже вышел русский перевод — 1970 г.). В таких книгах при всех их достоинствах творческий процесс рассматривается преимущественно на основе описания и классификации по рубрикам различных категорий («воображение», «вдохновение», «замысел», «план» и т. д.).

При этом не освещаются проблемы «стратегии творчества», общего и индивидуального в творческом процессе и, следовательно, не возникает даже вопрос о типологических различиях в деятельности писателей»<sup>1</sup>.

Автор книги обосновывает жизненную необходимость создания новой научной дисциплины — единой, целостной теории творчества и восприятия, — призванной объединить «возможности и литературоведения, и самой психологии, и других дисциплин», хотя литературоведение при этом, с его различными разделами, остается основой «в изучении процесса творчества».

Можно оспаривать содержащийся в книге Б. Мейлаха вывод, отрицающий на этих основаниях право за психологией творчества «на самостоятельное место в ряду других наук»<sup>2</sup>. (Есть ведь и описательные дисциплины, в полезности которых никто не сомневается: скажем, в цикле естественных наук — география, ботаника и т. п.) Можно дискутировать — самостоятельная ли научная дисциплина теория творческого процесса или это лишь новое направление исследований, находящееся «на стыке» различных наук? На мой взгляд, несомненна, однако, плодотворность основного методологического пути, который отстаивает автор книги.

Литературоведение, психология творчества (вместе с некоторыми разделами общей психологии) и эстетика создают зрительный фокус, когда многие взаимопревращения субъективного и объективного в процессе создания произведения открываются исследователю одновременно во всей их живой сложности и обобщающем значении.

Принцип изучения проблемы «на стыке» различных дисциплин сам по себе не нов и вытекает из объективных потребностей развития человеческого знания. Мы являемся свидетелями двоякого рода процессов. На основе углубления наук происходит их самоопределение и дальнейшая дифференциация, разветвление, «от-

---

<sup>1</sup> Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., «Советский писатель», 1969, с. 33, 20.

<sup>2</sup> Там же, с. 30, 31, 21.

почкование». И вместе с тем столь же энергично прокладывает себе дорогу другая тенденция — их усиливающееся взаимодействие, самое широкое использование результатов и данных одних областей знания для поступательного движения в других областях знания, объединение усилий специалистов различных наук и профилей для решения общих исследовательских задач, что, в свою очередь, приводило не однажды к возникновению новых комплексных дисциплин.

Насколько последний процесс захватил точные и естественные науки, нет нужды распространяться. Одно из впечатляющих его проявлений — рождение геофизики, геохимии, астробиологии, бионики и т. п. и их бурное развитие, начавшееся далеко не сегодня и продолжающееся у всех на глазах. Но должна ли преломляться эта тенденция в специфической сфере гуманитарных наук?

Среди ответов на этот вопрос слышны голоса пуристов. «В последнее время большую популярность приобрела идея синтеза наук,— читаем, к примеру, в работе по одной из проблем теории литературы.— Целый ряд исследователей полагает, что изучение формы искусства слова должно осуществляться «на стыке» лингвистики, теории стилей речи и поэтики. Однако это методологическое требование звучит не очень убедительно.

Оно опирается на опыт современного развития точных наук, где синтез различных областей (например, математики, физики, химии, теории информации и т. п.) действительно играет большую и плодотворную роль. Но все дело в том, что методология точных наук не может быть непосредственно перенесена в гуманитарную сферу. То, что необходимо и ценно для точных наук, получает в этой сфере совершенно иной смысл. Ведь математика, физика, химия и т. д. уже давно определили свой предмет в систему понятий; поэтому они способны, не опасаясь стирания границ и путаницы, взаимодействовать с соседними дисциплинами. Между тем в науке о литературе предмет, границы, терминология и т. п. еще крайне неопределенны и расплывчаты.

В силу этого, по моему глубокому убеждению, решающая задача науки о литературе состоит в настоящее время вовсе не во взаимодействии с соседними

науками, но как раз напротив — в четком и последовательном ограничении от них...»<sup>1</sup>

Едва ли кто станет возражать, что для достижения нового уровня литературной науки большое значение имеют углубленные исследования проблем, которые способствовали бы дальнейшему самоопределению литературоведения как науки (хотя, на мой взгляд, всякая серьезная литературоведческая работа независимо от профиля вносит сюда свою пусть самую малую лепту).

Бесспорно, ничего хорошего не сулит и механическое перенесение методов точных наук на гуманитарные. Оно вызывает лишь новейшие виды вульгаризаций, с проявлением которых приходится сталкиваться и в области изучения творческого процесса художника.

Значит ли это, однако, что литературоведы должны замкнуться в новоявленной цеховой обители и, каждый в своей жанровой келье, углубиться в специальные труды? Да и возможны ли в принципе такие отъединенные цеховые кланы, научные затворы и монастыри? Если даже представить себе, что все специалисты-гуманитарии вдруг пожелали бы однажды принять строгую профессиональную схиму?

Как научная идея пуризм всегда был утопией. Среди прочего, это не раз доказывала и продолжает доказывать реальная практика развития общественных дисциплин в наше время. Литературоведение всегда широко взаимодействовало с философией, эстетикой, историей, языкознанием, психологией и т. д. Имеются целые дисциплины, которые в значительной мере порождены синтезом научных идей, на что указывают даже их названия — психология *литературного творчества*, история *литературы* и т. п. Да и сама теория литературы в тех ее разделах, что посвящены предмету и назначению словесного искусства, природе художественного образа, творческому методу и т. д., разве не являет собой многих наглядных примеров исследования именно на стыке наук и синтеза с идеями прежде всего эстетики и искусствознания?

---

<sup>1</sup> В. Кожин. Художественная речь как форма искусства слова. — «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стили. Произведение. Литературное развитие». М., «Наука», 1965, с. 235.

Так что в основе своей речь идет не о чём-то принципиально новом, а лишь об углублении тенденций, уже показавших свою жизненность и продуктивность, о сознательном приложении сил в этом направлении.

Есть, однако, и явления, характерные для периода научно-технической революции. С точки зрения проблематики этой книги нужно выделить в первую очередь комплексные работы психологов, кибернетиков и представителей иных специальностей по изучению и воспроизведению закономерностей творческого мышления человека. Ныне создаются все более сложные «вероятностные» и «эвристические» программы для ЭВМ, начинается, правда пока по большей части в виде экспериментов, прикладное использование их в гуманитарных, и в частности филологических, дисциплинах (машинный перевод с одного языка на другой, расшифровка старинных памятников забытой или неизвестной письменности, стилистический анализ текста с целью установления авторства и т. п.).

На основе психологии возникла новая комплексная отрасль знания — эвристика, исследующая общие закономерности творческой деятельности человека и способствующая, среди прочего, моделированию «высших форм работы мозга с помощью современных кибернетических средств». Эвристика как бы вбирает в себя и объединяет усилия, «методы и результаты многих наук. Уже и сейчас проблемы эвристики разрабатываются инженерами и математиками, психологами и физиологами, педагогами и организаторами производства... Но основой эвристики как новой, комплексной отрасли знания служит психология, и в особенности тот раздел, который получил название психологии творческого, или продуктивного, мышления»<sup>1</sup>.

Мне кажется, даже из приведенных фактов достаточно очевидно, что, не говоря уже о настоящей необходимости исследования теории творческого процесса художника, сами работы по психологии литературного творчества не могут обойтись теперь без некоторых методологических поправок на эти новые явления в психологической науке и писаться нынче так, допустим, как писались они тридцать или сорок лет

---

<sup>1</sup> В. Пушкин. Эвристика — наука о творческом мышлении, М., Госполитиздат, 1967, с. 5—6.

назад, когда создавались образцовые для тех времен книги А. И. Белецкого «В мастерской художника слова» или П. Н. Медведева «В лаборатории писателя»; сама классификация по рубрикам категорий должна проводиться теперь на более широкой основе, чем это происходило обычно до сих пор.

В последние годы тяготение к синтезу научных идей выразилось также в поисках форм комплексного изучения творческого процесса художника. Оно предполагает координацию усилий и сотрудничество специалистов разных областей знаний для решения общих исследовательских задач, работы по определенной тематике и т. п.

Одна из попыток такого рода представлена в коллективном сборнике «Содружество наук и тайны творчества» (М., 1968), вышедшем под редакцией Б. Мейлаха. Часть методологических идей, содержащихся в книге, представляется мне полезной для работ литературоведческого профиля, где привлекаются данные из других областей знания. Очень важно при этом, читаем мы в сборнике, чтобы связи с различными дисциплинами помогали обретать «литературоведению и искусствоведению новые средства и методы исследования, новые подходы, а не только те или иные фактические сведения, полезную информацию»<sup>1</sup>.

Именно этого принципа, еще не имея перед собой законченных формулировок, которые стали появляться в научной литературе позднее, придерживался и автор этих строк во время работы над книгой, когда поиски ответов приводили его к исследованиям психологов и литературе по эстетике. Я совершенно убежден, что многие споры, в том числе теоретически актуальные и важные для истолкования творческого процесса писателя (о свойствах художественного видения, о типизирующей деятельности воображения и т. д.), неразрешимы дедуктивным путем или только в пределах чисто литературоведческого ряда. Нужны опытные данные. Их в изобилии содержит психология. Эстетика же поднимает эмпирический материал до высоты философского осмысления.

Соотношение субъективного и объективного при создании произведения — проблема литературной те-

---

<sup>1</sup> Сб. «Содружество наук и тайны творчества», М., «Искусство», 1968, с. 9.

рии, которая ближайшим образом связана с художественной практикой. Эстетическое осознание у писателя нередко прямо определяет приемы творческой работы. Вот почему постоянную активность в этой сфере проявляют литературная критика и сами мастера слова.

Немало сохранивших свое значение мыслей о проблемах художественного познания творческой индивидуальностью, если обратиться к примерам из опыта советской литературы, содержат работы А. Луначарского, М. Горького, А. Фадеева, А. Толстого. Еще в 1934 году вопрос об активных способах изучения действительности вызвал дискуссию на Первом Всесоюзном съезде писателей. Острые споры о характере и формах «связи с жизнью», о жизненном опыте художника, понятии «изучение действительности», «современной теме» велись в печати и на литературных форумах в период Второго и Третьего съездов советских писателей (1954—1959 гг.), и впоследствии. Самые различные, подчас противоречивые, высказывания на эти темы содержатся в писательских ответах на многочисленные анкеты, проводившиеся органами литературной печати (журналом «Вопросы литературы», «Литературной газетой» и др.).

Характеризуя диалектику субъективного и объективного в процессе художественного постижения и пересоздания действительности писателем, я попытаюсь показать прежде всего, как происходят эти взаимопревращения в искусстве реализма, в частности в эпических жанрах современной советской литературы.

Нужно ли говорить, что интересующая проблематика требует изучения всех разновидностей и доступных источников «творческой лаборатории» — рукописей, автобиографических материалов, первопечатных текстов, архивных документов, писем и т. п.? На мой взгляд, незаменимы также беседы с писателями-современниками, ставящие исследовательские цели.

Горячим сторонником подобных бесед и опросов современных писателей является автор недавно переведенного на русский язык фундаментального исследования академик М. Арнаудов. Еще Ипполит Тэн высказывал мнение, пишет он, что «каждый живописец, поэт или романист с исключительным ясновидением» должен быть опрошен сведущим исследователем; это дает возможность составить себе представление о том,

как работают мысль и воображение творца. И он сожалел о том, что в свое время не были опрошены такие высокоталантливые писатели, как Эдгар По, Диккенс, Бальзак, Гейне и другие... Я предпринял ряд опросов своих знаменитых современников в болгарской литературе (П. Славейкова, П. Я. Яворова, К. Христова)... Располагая таким обильным материалом, я мог рискнуть наконец приступить к выполнению своего плана, к написанию «Психологии литературного творчества»<sup>1</sup>.

В специальной литературе не однажды говорилось о «неразработанности и содержания и методики собеседований, опросов» современных писателей<sup>2</sup>. Всегда легко сбиться на поверхностное интервьюирование. Как же придать необходимую основательность личным собеседованиям?

Разумеется, выбор имен, жанровой принадлежности автора, характер вопросов и т. д. должны вызываться четким замыслом и внутренней потребностью исследования. Вместе с тем подготовка к каждому такому собеседованию, углубляющая знания творческого пути и произведений писателя, литературы о нем, особенностей его личности и т. д., предполагает ту степень критического отношения к суждениям художника о своем творчестве, с какой надо подходить и к любым другим видам его самонаблюдений (автобиографическим материалам, ответам на анкеты и т. п.). Характерные случаи невольных отклонений от истины в материалах писательских самонаблюдений анализирует Г. Гор, обращаясь к сборнику «Как мы пишем», выпущенному в 1930 году Издательством писателей в Ленинграде, а также к некоторым ответам на анкеты последнего времени<sup>3</sup>. Хорошо подготовленная беседа, содержащая в нужных случаях элементы дискуссии исследователя с писателем, избавлена от возможных недостатков письменной анкеты.

Беседы с художниками слова по четко определенной теме могут подчас перерасти в диалог писателя и

---

<sup>1</sup> М. Арnaudов. Психология литературного творчества (перевод с болгарского). М., «Прогресс», 1970, с. 7—8.

<sup>2</sup> См., напр.: Б. Мейлах. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс, с. 31.

<sup>3</sup> Г. Гор. Самонаблюдения писателей как материал психологии творчества.— «Содружество наук и тайны творчества», с. 174—191.



критика. Так, например, в июне 1972 года возник диалог на тему — жизненный конфликт и характер героя — с К. А. Фединым. Записью этого диалога, просмотренной и выправленной писателем, я открываю четвертую главу книги.

Собеседования и опросы — вспомогательный прием научного исследования. Он позволяет восполнить пробелы в печатных источниках, получить развернутое изложение точки зрения данного автора на различные стороны проблемы. Живое слово художника помогает проверить собственные наблюдения и выводы, наталкивает на новые решения.

Для книги, помимо упомянутого диалога, сделана попытка провести еще несколько собеседований с мастерами советской литературы — К. А. Фединым, И. Г. Эренбургом и Л. М. Леоновым<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Во всех случаях, когда эти писатели цитируются в книге без ссылки на источник, берутся выдержки из упомянутых бесед. В свое время беседы с К. А. Фединым, И. Г. Эренбургом и Л. М. Леоновым публиковались в журналах: «Знамя», 1965, № 8; «Вопросы литературы», 1965, № 10; «Вопросы литературы», 1966, № 6. Полные тексты этих записей, просмотренные и выправленные К. А. Фединым, И. Г. Эренбургом и Л. М. Леоновым, приводятся в разделе «Приложения. Беседы с писателями».

## ЗОРКОСТЬ ТАЛАНТА



## ОТКУДА НАЧИНАЕТСЯ ТВОРЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС ПИСАТЕЛЯ?

...У Карела Чапека есть шутливая новелла, которая называется «Что видел поэт». В четыре часа утра произошло зауряднейшее городское происшествие — машина сбила на улице пьяную старуху. Рассказы очевидцев ничем не помогли полицейскому комиссару, проводившему расследование. Свидетели не только не успели заметить номера или типа умчавшейся машины, но давали разноречивые показания даже о ее цвете.

Оставалась еще рукопись сонета, который сочинил очевидец происшествия поэт Нерад под свежим впечатлением случившегося. Но это была, по-видимому, какая-то чушь. В стихах «рассвет играл на мандолине», вместо пьяной старухи был «надломленный тюльпан», а заключительные строчки звучали уже и вовсе бессмысленно: «...О шея лебедя! О груди! О барабан и эти палочки — трагедии знамень!»

Однако стихотворение как раз и содержало все те необходимые сведения, о которых сам автор не имел ровным счетом никакого понятия. Обратив вспять сложную цепь образных ассоциаций, поэт и полицей-

ский комиссар вскоре установили, какого типа и цвета была машина, а в концовке сонета оказался зашифрованным даже ее номер — 235.

— Вот что такое «внутренняя реальность... образы, порожденные действительностью в подсознании поэта, зрительные и слуховые ассоциации...» — с гордостью говорит новоявленный Шерлок Холмс от поэзии<sup>1</sup>.

Конечно, новелла К. Чапека — шутка. Но в ней затронута сложная и интереснейшая проблема — видения художника. В этой главе речь и пойдет о художественном видении и материале искусства.

Видение — это индивидуальность чувственного восприятия и воспроизведения действительности личностью. Сущность видения заключается в неповторимом своеобразии и вместе с тем адекватности результатов, возникающих при чувственном контакте человека с объективным миром, а также в аналогичных качествах получаемых на этой основе представлений, «образов воспоминаний» о действительности. Видение каждой личности зависит к тому же от условий, места и времени.

Такое понимание отвечает экспериментальным данным и выводам современной науки о качествах чувственных восприятий и представлений человека. «Необходимо решительно отбросить мысль о том, — пишет исследователь проблемы представления и воображения Е. Игнатъев, — что может существовать какой-то всегда один и тот же точно определенный и во всех деталях тождественный образ того или иного предмета или явления. Это не значит, что образ произвольно или неточно... отражает реальность. Но это значит, что образ каждый раз «строится», то есть «создается» из совокупности оживленных следов прошлого опыта в нашем мозгу. Каждый раз под влиянием внешних раздражителей возбуждаются то одни, то другие нервные связи и целые их системы, что, очевидно, и обуславливает изменение образа.

Кроме того, возбуждение то одних, то других элементов прошлого опыта восприятий возможно и благодаря оживлению ассоциаций, которые «образовались на основании замыкательной способности нервной систе-

---

<sup>1</sup> Существуют разные названия этого рассказа К. Чапека. Цитирую перевод, впервые опубликованный в журнале «Огонек», 1945, № 2—3, с. 15.

мы» (И. П. Павлов). Эти ассоциации в процессе формирования образа также могут быть причиной изменения образа...»<sup>1</sup>.

Важнейшей способностью видения является как бы произвольное возникновение существенных смысловых или образных элементов при чувственном контакте человека с объективным миром или в последующих представлениях действительности.

Эти особенности взаимодействия с действительностью обусловлены так или иначе многими духовными свойствами личности и, конечно же, ее мировоззрением. Формируя и определяя социальную направленность таланта, мировоззренческие понятия сказываются на характере чувственных восприятий, на остроте видения. Ведь передовое мировоззрение — это взгляды, которые находятся в наибольшем согласии с реальной природой вещей и явлений, включая сюда, понятно, те из них, с каковыми представители наук или искусств ближе всего связаны по роду призвания и типу творческой деятельности. «...Универсальная независимость мысли... — по словам Маркса, — относится ко *всякой вещи* так, как того требует *сущность самой вещи*»<sup>2</sup>.

Сравнительно простым примером названной способности видения — произвольного усмотрения существенных смысловых элементов — может служить оценка позиции опытным шахматистом, в результате чего «всплывает» как бы сама собой возможная идея дальнейшей игры. По словам исследователя проблем творческого мышления, видение «обладает рядом особенностей по сравнению с расчетом... Оно выхватывает сразу целую армию ходов... без предварительного расчитывания... Факт «видения» подтверждается рассказами шахматистов, анализом так называемой молниеносной игры, а также специальными экспериментами». Причем, «самое важное свойство «видения» состоит в следующем: «видение» является необходимым элементом нахождения идеи, так как детальный расчет всех ходов, пока не нащупана идея... нецелесообразен и даже часто нереален. Поэтому поиски комбинационной

---

<sup>1</sup> «Психологические исследования представлений и воображения. Труды Института психологии», М., Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1956, с. 10.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. I, с. 7.

идеи могут вестись лишь «путем охвата «видением» основного в последующих ходах» (Б. М. Блюменфельд). И еще: «Хороший шахматист... проверяет только несколько избранных вариантов и просчитывает их на разумную глубину. Но вся проблема как раз и состоит в том, чтобы понять, что такое «разумная глубина» и почему шахматист выбирает из бесчисленного множества вариантов всего несколько»<sup>1</sup>.

Именно способность «видения», в которой как бы слиты воедино весь прошлый опыт человека и сиюминутное творчество, является одной из непреодолимых преград к тому, чтобы самые скоростные кибернетические машины, пока их программы далеки от полного воссоздания закономерностей творческого мышления человека (а они пока еще очень далеки от этого), сумели превзойти в шахматной игре незаурядного мастера.

Видение, стало быть, — это прежде всего интуитивное усмотрение смысловых или образных элементов. А именно интуиция есть первооснова и начало всякого таланта. Причем в живом процессе восприятия или представления интуитивное и логическое, разумеется, не только не разделены, но нерасторжимо взаимодействуют и дополняют друг друга.

Специфика художественного видения раскрывается, в частности, при анализе природы материала искусства.

Окружающая действительность в конечном счете — источник всего содержания произведения. В неукоснительном якобы отстаивании этой философской истины ищут себе оправдания авторы, допускающие существование некоего «объективного», «безличного» материала искусства. Именно таким пониманием наполняются часто широко употребительные в нашем литературном обиходе термины «жизненный материал», «материал действительности» и пр. При этом отождествляются так или иначе два понятия, по существу различных, — предмет изображения и материал искусства. Если предмет изображения, то есть та или иная сторона объективной реальности, существовала и способна впредь существовать независимо от писателя, то может ли материал, из которого «строится» неповторимый художест-

---

<sup>1</sup> В. Пушкин. Эвристика — наука о творческом мышлении, с. 79—80, 88.

венный образ, быть столь же «безличным» и «объективным»?

Видение — это и есть прежде всего процесс преобразования фактов действительности в материал искусства. Как же протекает этот процесс?

Когда Лескова спросили однажды: «Где вы черпаете материал для ваших произведений?» — писатель, указав на свой лоб, ответил: «Вот из этого сундука. Здесь хранятся впечатления шести-семи лет моей коммерческой службы, когда мне приходилось по делам странствовать по России...»<sup>1</sup>

«До сих пор в писательской среде спорят о способах накопления материала... — говорил Паустовский. — В конце концов, лучший оценщик и отборщик материала — это писательская память. Все, что осталось в памяти у писателя, и есть материал его книг — живой и гибкий...»<sup>2</sup>

Сопоставление этих двух высказываний способно, пожалуй, пробудить улыбку. Далеко же ушли наши теоретические представления, если предметом их остается проблема, которую Лесков в прошлом веке разрешал простым указанием на свой лоб и которую в наши дни по существу тем же жестом разрешал Паустовский!. Однако при всем том, что «решения» Лескова и Паустовского безукоризненно верны, проблема эта не так проста, в чем, разумеется, отдавали себе отчет и названные писатели.

Современная марксистская теория искусства сделала немало для научной критики модернистских концепций, уродливо гипертрофирующих индивидуальность художественного восприятия и ставящих под сомнение или отвергающих познавательное, объективное содержание его результатов. Однако, подчеркивая долгие годы познающий характер художественного восприятия, она часто выпускала из поля зрения индивидуальное осуществление этого процесса. С индивидуальностью художественного восприятия произошло то же, что и с изучением интуиции, воображения да и вообще всей психологии творчества. Материалистическая теория почти повсеместно занималась объектив-

---

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. 3. Л., «Советский писатель», 1955, с. 218.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1963, № 12, с. 122—123.

ными факторами искусства, субъективные же по нёволе оказывались отданными на откуп идеалистической эстетике и психологии творчества. Лишь в сравнительно недавнее время положение начало меняться. И хотя еще трудно назвать сколько-нибудь значительные работы, которые были бы специально посвящены проблемам художественного видения, более или менее обстоятельные суждения на этот счет можно найти у ряда авторов.

Плодотворности выводов способствует опора на материал психологии. Философ и эстетик А. Илиади, например, в одной из глав своей монографии «Природа художественного таланта» (М., 1965) привлекает интересные источники, которые показывают важнейшую роль интуиции именно на стадии чувственного контакта человека и мира.

Выясняя роль интуиции как «несознаваемого знания о действительности», автор обращается к трудам многих советских и зарубежных исследователей: А. Н. Леонтьева, П. К. Анохина, А. Р. Лурия, Дж. Брунера, С. Л. Рубинштейна, Е. Н. Соколова, Л. Арана и других, изучавших чувственное восприятие человека. Психологи утверждают активный характер свершающегося процесса. Эта активность выражается среди прочего в том, что чувственное восприятие, помимо содержащейся в нем информации, всегда носит «гипотетический» (Дж. Брунер), «опережающий» (П. К. Анохин), «вероятностный» (К. Н. Соколов, Л. Аран), «активно-поисковый» характер.

Эти общие принципы позволяют А. Илиади сделать выводы о сущности художественного восприятия. «Итак, подведем некоторый итог,— пишет он.— Для подлинного таланта наблюдать — уже означает творить. Его неудержимый творческий порыв есть развертывание активности, присущей интуиции вообще». С этих позиций автор отмечает несостоятельность теоретических взглядов, когда «до сего времени... *наблюдательность*, которая выдвигается как первое условие таланта, чаще всего понимается только как пассивная, дистантная зрительная наблюдательность»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> А. Илиади. Природа художественного таланта. М., «Советский писатель», 1965, с. 64—67, 72, 62.

От понимания сущности видения зависят истолкования других сторон творческого процесса писателя. Так что исходный, пожалуй, пункт размежевания с «безличной» методологией можно обозначить вопросами: с какого момента начинается творчество, где находится та магическая «точка отсчета», в которой зарождается искусство?

Независимо от того, как это соотносится с субъективными намерениями того или иного автора, истолкование наблюдательности писателя в качестве простой способности видеть и запоминать логикой вещей открывает дорогу натуралистическому фактописательству (с его пиететом перед неким «объективным» «жизненным материалом») и иллюстративности в искусстве. А уж то и другое спутники почти неразлучные.

Чувственное восприятие — исходная и отправная стадия художественного мышления. И если восприятие писателя не является именно художественным видением, в котором в момент соприкосновения с действительностью рождаются зачатки образности, тогда образ не может быть художественным, он — нечто производное от логического мышления, нечто иллюстративное, словно бы созданное из позднейшей эмоциональной раскраски фактов и переодевания понятий. Как будто художник, лишь садясь за стол, начинает возжигать в себе страсти, которые его до этого ничуть не волновали, и вымучивать оригинальность взгляда, на которую у него не было даже и намека.

«Наука — это мы, искусство — это я», — говорил Виктор Гюго. Факты, которые считаются воздухом науки, тем верней и бесспорней, чем объективней, то есть чем свободней они от всяческих влияний личности исследователя.

Иное дело — в искусстве. Мысль об интимности и уникальности всего писательского дела звучит в известных строках А. Твардовского:

Вся суть в одном-единственном завете:  
То, что скажу, до времени тая,  
Я это знаю лучше всех на свете,  
Живых и мертвых, знаю только я.

Сказать то слово никому другому  
Я никогда бы ни за что не мог  
Передоверить. Даже Льву Толстому.  
Нельзя. Не скажет — пусть себе он бог...



Развернутое сопоставление творческого процесса в науке и искусстве в целом убедительно, на мой взгляд, проведено в интересной книге Б. Рунина «Вечный поиск» (М., 1964). О характере этого сопоставления говорят уже названия глав: «Самоустранение и самораскрытие», «Повторимое и уникальное» и т. д.

К сожалению, автор проходит мимо вопроса о различиях в особенностях *чувственного восприятия* действительности ученым и художником. В книге дело представлено таким образом, будто само разделение двух типов мышления — научного и художественного — происходит на более поздней стадии творческого процесса. С того момента, «когда сознание, устроив «смотр» предложенным памятью представлениям, отбирает и группирует их сообразно обстановке и задаче. Ведь именно тут перед познающим человеком открываются две возможности, два влечения заявляют о себе: научное и художественное»<sup>1</sup>.

Но это не так. Разумеется, формы сознания, в которых возникает и накапливается материал науки и искусства, одни и те же — ощущения, восприятия и представления, — субъективные образы объективного мира. Однако происходящие при этом *процессы* с самого начала различны, как различно по своему характеру содержание памяти, которое служит материалом для творческой работы мыслителя и художника.

В искусстве жизненное явление воспринимается всегда в соотнесенности с личностью познающего. Для художника, вглядывающегося в конкретно-чувственное многообразие действительности, постигающего смысл меняющегося бытия через «магический кристалл» звуков, цветов, слов и линий, особое значение имеет глубина переживаний реальных фактов, эмоциональность их восприятия, степень их осмысления. Будучи элементом в познании действительности художником, материал искусства носит личностный характер. Неслучайно Л. Леонов уподобляет его искре, «которая способна осветить или этот момент, или эту ночь, или этот день, или эту эпоху и т. д. Факт действительности, ставший частью писательской души, — это и есть материал искусства».

---

<sup>1</sup> Б. Рунин. Вечный поиск. М., «Искусство», 1964, с. 49.

Если так можно выразиться, колебания стрелки на «шкале восприятий» писателя зависят и от характера жизненных фактов, и от личности воспринимающего. Чем художник по своим позициям ближе к действительности, чем глубже ею интересуется, тем богаче и его индивидуальность, многообразней его художественные «материки». Тем шире и острее его восприимчивость к разнообразным фактам и явлениям жизни.

## МЕТАМОРФОЗЫ РЕАЛЬНОГО

Присмотримся теперь, как факты действительности преобразуются в материал искусства в живой практике художественного видения.

Для этого можно воспользоваться своего рода приемом «меченого атома». Возьму случай крайний и в определенном смысле наиболее сложный — когда от писателя будто бы и в самом деле не требуется ничего другого, кроме как «видеть и запоминать», когда воспринимаемый им жизненный факт внешне не претерпевает вроде бы никаких изменений и в само произведение переносится, что называется, во всей цельности и наготе. Можно ли утверждать, что какой-нибудь исторический документ — газетное объявление либо официальная резолюция, дословно воспроизводимые в романе, также должны прежде испытать на себе воздействие не только зрительной способности и памяти, но и всей личности романиста — его мировоззрения, интуиции, фантазии и т. д.? Словом, должны стать прежде, как и всякий материал искусства, «частицей души» писателя? И если — да, то каковы же в таком случае различимые следы этого воздействия?

Обратимся к опыту Л. Толстого.

Работая над повестью «Хаджи-Мурат», Толстой тщательно изучал и широко использовал документы эпохи. В повести приводится подлинное письмо кавказского наместника Воронцова в Петербург. Дополнен другими документальными источниками и в основном незначительно обработан писателем почерпнутый из журнала «Русская старина» рассказ Хаджи-Мурата о своей жизни. Он был опубликован в третьей книжке этого журнала за 1881 год под заглавием: «Записка, составленная из рассказов и показаний Хаджи-Мурата

по приказанию г. главнокомандующего (кн. М. С. Воронцова) состоящим при его светлости по особым поручениям гвардии ротмистром М. Т. Лорис-Меликовым (ныне граф)». Вообще, по подсчетам исследователей, исторические документы используются в разной мере почти в половине глав произведения (в двенадцати из двадцати пяти глав)...

В сцене, когда Николай придумывает наказание студенту-поляку, в запальчивости нанесшему перочинным ножом ранение экзаменатору, использована одна из действительных резолюций царя. Подлинный документ гласил: «Винных прогнать сквозь тысячу человек 12 раз. Слава Богу, смертной казни у нас не было и не мне ее вводить».

В «Хаджи-Мурате» текст воспроизводится с небольшими изменениями: «Заслуживает смертной казни. Но, слава богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек...» Хотя словесные поправки, сделанные писателем, имеют, конечно, свой характеристический смысл, для целей намеченного анализа мы вправе от них отвлечься. Все-таки они незначительны, а царская резолюция много короче других такого рода документов, которые полностью приводятся в повести.

Л. Толстой начал работать над «Хаджи-Муратом» в 1896 году, а к созданию главы о Николае I, где использована приведенная выше царская резолюция, приступил в 1902 году. К тому времени большинство других глав было уже почти готово и общее содержание произведения достаточно четко определилось.

Писатель воспевал в нем свободолюбие, силу духа, нравственную красоту и жизнестойкость человека, сына малой горской народности, противостоящего деспотизму и рабологии во всех их видах и проявлениях. Борьба личности за свои права вписана автором в широкую и многосложную картину эпохи. В этом смысле повесть «Хаджи-Мурат» — как бы сжатый конспект эпического романа: в ней изображены едва ли не все «этажи» социальной иерархии двух враждующих лагерей во многом подобно тому, как это было сделано Толстым в «Войне и мире».

В Николае для автора «Хаджи-Мурата» с особой силой персонифицировались представления о безнравственности и пагубности самодержавной власти, о пара-

зитизме, духовном убожестве, распущенности и жестокости верхушки дворянского класса. Такой взгляд на царя и замысел его образа отвечал всему строю убеждений Толстого-мыслителя, обширному опыту художника-исследователя российской действительности, собственным его впечатлениям о Николае I как современника, близко осведомленного о жизни придворных кругов и царя, воспоминаниям Толстого — участника кавказской и крымской военных кампаний.

Пути к художественным решениям характера Николая автор «Хаджи-Мурата» ищет в свидетельствах очевидцев и документах эпохи. И если давнишнюю свою знакомую, бывшую фрейлину двора, А. А. Толстую, писатель просит сообщить ему детали частной жизни царя — «именно подробности обыденной жизни, то, что называется *la petite histoire*: история его интриг, завязавшихся в маскараде, его отношение к Нелидовой и отношение к нему его жены...»<sup>1</sup>, то не в меньшей степени интересуется Толстого скрытая от посторонних глаз, «домашняя» государственная жизнь Николая I, отразившаяся в секретной переписке, в царских резолюциях и т. п.

«Да нет ли книжки резолюций Николая? — спрашивает Толстой В. В. Стасова в письме от 20 декабря 1902 года. — Хоть не прислать книгу, но позволить выписать из нее самые характерные резолюции. Я тогда попросил бы кого-нибудь выписать такие с 1848 по 1852. Хоть бы десяток»<sup>2</sup>.

В. В. Стасов по его просьбе доставлял ему целые «транспорты» книг из Публичной библиотеки, даже секретные документы, отмечает Л. М. Мышковская, исследовавшая процесс работы Л. Толстого над повестью «Хаджи-Мурат». «Энергия и предусмотрительность Толстого исключительны. Ради добывания материала он не стесняется потревожить и великого князя Николая Михайловича. Он просит ему дать на время «доклады, донесения и резолюции государя, относящиеся к управлению Кавказом со времени назначения Воронцова и до 1852 года, а также X том «Актов Кавказской археографической комиссии»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. т. 74, с. 24.

<sup>2</sup> Там же, т. 73, с. 348.

<sup>3</sup> Л. Мышковская. Мастерство Л. Н. Толстого, М., «Советский писатель», 1958, с. 211, 212.

Есть сведения, что Толстой читал многие документы 1848—1852 годов из числа тех, с которыми стремился ознакомиться. Однако интересующая нас царская резолюция отсутствует среди них. Откуда же она была почерпнута писателем?

Это установил другой исследователь творчества Толстого — Вл. А. Ковалев. Царская резолюция, как оказалось, относится к первым годам правления Николая I, по-видимому, была взята Толстым из заметки «Взгляд императора Николая I на смертную казнь в России в 1827 году», опубликованной в журнале «Русская старина» за 1883 год (т. XII).

В 1827 году, как сообщается в заметке, южными новороссийскими губерниями на период отсутствия графа Воронцова временно управлял граф Пален. «Во всеподданнейшем рапорте от 11 октября 1827 года граф донес о тайном переходе двух евреев через реку Прут и присовокуплял, что одно только определение смертной казни за карантинные преступления способно положить предел оным. Император Николай на этом рапорте написал нижеследующую резолюцию: «Виновных прогнать сквозь тысячу человек 12 раз. Слава Богу, смертной казни у нас не бывало и не мне ее вводить»<sup>1</sup>.

Легко представить себе те чувства, с которыми Толстой читал эту резолюцию. Это было, пожалуй, даже больше того, что он искал! Не прошло еще и двух лет, как Николай I распорядился повесить декабристов, и вот теперь он собственноручно утверждал, что «смертной казни у нас не бывало и не мне ее вводить». Каким же надо было быть человеком, изолгавшимся даже перед самим собой, дважды лжецом, чтобы в трех строках секретной бумаги, адресованной ближайшему верноподданному, объявить несуществовавшим всем известный факт едва ли не вчерашнего дня и здесь же выдавать новый смертный приговор за царскую милость.

«Николай знал,— напишет Толстой в повести,— что двенадцать тысяч шпицрутенгов была не только верная, мучительная смерть, но излишняя жестокость, так как достаточно было пяти тысяч ударов, чтобы убить самого сильного человека. Но ему приятно было быть не-

---

<sup>1</sup> См.: Вл. А. Ковалев. О стиле художественной прозы Л. Н. Толстого. Изд-во Московского университета, 1966, с. 51—52.

умолимо жестоким и приятно было думать, что у нас нет смертной казни».

Так психологические черты облика Николая I, его потрясающая безнравственность и лицемерная жестокость, о существовании которых Толстой знал и догадывался, начинали обретать живую плоть и конкретные формы.

Вероятно, столь же всколыхнула чувства и мысль художника и другая характерная деталь, отразившаяся в короткой царской резолюции. Эта черточка очень важна для стиля правления Николая I: изощренная кара придумана российским самодержцем для двух бесправных евреев, для иноверцев, для представителей национальных меньшинств. С ними можно было поступать особенно бесцеремонно, с особой жестокостью и садизмом.

Общая психология отмечает «опережающий», «гипотетический», «вероятностный», «активно-поисковый» характер чувственных восприятий человека. Но что означают эти качества применительно к художественному восприятию? Синонимом их становится понятие — типизация. Так уже в стадии восприятия («наблюдения») происходит не просто отбор жизненных фактов, а в результате столкновения с ними высекается та самая искра, которая «способна осветить или этот момент, или эту ночь, или этот день, или эту эпоху и т. д.» (Л. Леонов).

Самая суть царского поступка в повести «Хаджи-Мурат» остается прежней, но зато решительно преобразуются многие связанные с ним обстоятельства. Такое переосмысление не просто органично включает документ в художественную стихию произведения. Энергия воображения в соответствии с пафосом повести направлена на то, чтобы до предела выявить изобличительную силу, содержащуюся в царской резолюции.

Реальные люди, подвергшиеся высочайшему гневу, обвинялись в государственном преступлении, которое усугублялось, по-видимому, частыми случаями перехода границы и развитой контрабандой через реку Прут. Нужны были козлы опущения, хороший пример для острастки другим! Сама судьба, можно сказать, посылала в руки царским чиновникам этих двух евреев (если только чиновники на сей раз не постарались за судьбу сами). Ретивый временный управитель южных

губерний граф Пален настаивал в своем рапорте на смертном приговоре для виновных.

Меня внешние обстоятельства, которые вызвали резолюцию, Толстой сохраняет и делает еще более ощутимыми сам дух и логику бюрократической мысли, управляющей бескрайними просторами Российской империи.

Изоощренные кары самодержавия обрушивались туда, где деспотизм чувствовал хотя бы тлеющую искру коллективного протеста, возможность организованного отпора. Вот почему в соответствии с общей героической и бунтарской идеей произведения вместо, так сказать, пассивных жертв государственного произвола, в повести «Хаджи-Мурат» возникает студент-поляк.

Молодой человек Бжезовский, нанесший в нервическом приступе перочинным ножиком несколько пустьковых царапин экзаменатору, сам по себе не опасен, он не совершил уж очень большого и тем более государственного преступления. Но в данном случае студент Бжезовский, как личность, как нечто живое и конкретное, и не имеет никакого значения, подобно тому, как ничего не значили сами по себе два бессарабских еврея.

Самодержавной бюрократической мысли нет дела до конкретных людей с их маленькими жизнями — она правит явлениями, народами, историей. Пусть Бжезовский повинен лишь в мелком бытовом бунте — он все равно государственный преступник, потому что за ним стоит народ-бунтовщик, недовольные и мятежные поляки. И поэтому студент-поляк должен быть примерно наказан, для острастки всем другим!

Конечно, такая логика государственной целесообразности есть лишь одна видимость логики, прикрывающая неограниченный произвол и деспотизм, возведенные в официальную политику. Но это именно и важно подчеркнуть Толстому. И потому вовсе не обязательно, чтобы идея замаскированного смертного приговора подкреплялась требованием со стороны — подобная резолюция вполне могла быть и самоличным решением царя.

Акт видения, когда реальный факт совершает переход из сферы жизни в сферу поэзии; для него, как можно было заметить, не только путь утрат, освобождения от тех из бесчисленных отношений и связей прежнего бытия, к которым равнодушна художествен-

ная индивидуальность. Это и путь обретений, вступления в новые бессчетные отношения и связи, когда, превращаясь в «клеточку» искусства, он вносится потоком видения в душевный мир художника.

Автор «Хаджи-Мурата», по его собственным словам, писал «не биографию Николая», его персонаж создан из сплава психологических черт, поразивших Л. Толстого в реальном Николае I, и других наблюдений и представлений писателя о *такого рода* жестоких, лицемерных и бесконтрольных государственных владыках. Вот почему картинами дворцовой суеты и фальши, мании величия и распутства стареющего государя не ограничиваются те новые «связи», в которые ставится в повести действительный исторический факт.

«Резолюция» снова, хотя и незримо, возникает в повести и тогда, когда рассказ ведется, казалось бы, совсем о других людях и событиях. Вот заседает «государственный совет» Шамиля — военного противника Николая<sup>1</sup>. Другие одежды, другие обычаи, другой быт, но снова звучит та же мелодия — жестокая, лицемерная, самоувоенная. С точки зрения Л. Толстого, Шамиль — лишь мусульманская разновидность такого же государственного богочеловека, как Николай. Вот почему «мелодия», исполняемая как бы на других инструментах, повторяется в точности. Снова возникает даже эпизод с наитием, которое якобы нисходит на Шамиля при обдумывании государственных решений: «...Шамиль закрыл глаза и умолк... Советники знали, что это значило то, что он слушает теперь говорящий ему голос пророка, указывающий на то, что должно быть сделано. После пятиминутного торжественного молчания Шамиль открыл глаза... и сказал:

— Приведите ко мне сына Хаджи-Мурата».

А вот сейчас последует и «резолюция». Перед имамом стоит юноша, не понимающий поступка своего отца и тем более не чувствующий никакой вины за собой.

---

<sup>1</sup> Как отмечалось исследователями повести «Хаджи-Мурат», своеобразие в построении образа Шамиля состоит в том, что он представляет собой как бы «азиатского двойника» Николая (Л. Мышкова. Мастерство Л. Н. Толстого, с. 281); при обрисовке этих персонажей используется «сквозное параллельное разоблачение» (П. Палиевский. Художественное произведение. — «Теория литературы... Стиль. Произведение. Литературное развитие», с. 441).



Юсуф искренне почитает государственного и духовного владыку народа, и к тому же юноша красив «и своим телом и лицом, с такими же жгучими, как у бабки Патимат, черными глазами». Все это подмечает Шамиль. И он вносит милостивую поправку в первоначально произнесенное решение:

«Шамиль замолчал и долго смотрел на Юсуфа.

— Напиши, что я пожалел тебя и не убью, а выколю глаза, как я делаю всем изменникам. Иди».

Как удивительно одинакова «милость» обоих властителей, якобы отменяющая смертную казнь! И какая нужда, что одна резолюция — исторический документ, а другая — вымышлена художником!

Таковы лишь немногие из тех новых «связей», в которые ставится действительный исторический факт в повести. Этих связей, прямых и косвенных, представляющих собой так или иначе обнаружение типического в жизни, конечно, значительно больше. В определенном смысле можно даже сказать, что их несчетное количество, столько же, сколько живого чувства и мысли в творении Л. Толстого. В своей совокупности они не только раскрывают характерную для самодержавных владык лицемерную жестокость, но и четко определяют место этого явления среди противоборствующих сил художественного мира «Хаджи-Мурата».

Общностью свойств авторской личности достигается в повести та живая естественность образов, при которой лишь с помощью специальных разысканий можно установить, какой эпизод построен на действительных фактах, какой — вымышлен. Новые «связи», в которые ставится исторический документ в повести, и есть зримые следы воздействия на него мировоззрения, интуиции, фантазии, памяти — словом, всей личности художника. Это и есть верные признаки того, что любой реальный факт, с какой бы возможной точностью он ни воспроизводился в литературе, в равной степени с другими несет отпечаток личности писателя. Только достигается это в таких случаях не внешними коррективами, не преобразованием факта или обработкой документа, а самим их выбором и принципиальной сменой «контекста» их бытования.

Видение художника индивидуально и неповторимо. Нужно быть именно данной личностью, именно *этим* поэтом, *этим* резчиком по дереву, чтобы увидеть «на

блюде студня косые скулы океана» (Маяковский), либо «распознать» в изгибах случайной ветви — Дон-Кихота на коне, профиль милой красавицы или голову дракона. И все эти зачатки художественной образности, отлеты фантазии, размышления над жизнью и составляют накапливающийся материал искусства, с его неповторимой тональностью — радужной, юмористической или трагедийной, в зависимости от характера мировосприятия художника.

Качества видения особенно наглядно выступают в сравнении. Именно потому, что в творчестве участвует вся личность писателя, весь его предшествующий жизненный, социальный и эстетически-профессиональный опыт, становится понятным и такое любопытное явление, когда при обращении разных художников к изображению одного и того же исторического лица, конкретного жизненного события и факта возникают разные и не отменяющие друг друга произведения. И одна «натура» может неузнаваемо преображаться в семи «зеркала» искусства.

Конечно, установить степень активности, емкости и гибкости памяти писателя, определить сравнительную остроту его интуиции, силу воображения, особенности ассоциативной деятельности и т. п. на стадии художественного видения литературоведческий анализ не в состоянии. Но уяснить самые общие принципы — личностный характер художественного восприятия, его *неповторимую самобытность и объективную значимость* его результатов — он может и должен.

Живописцы, сидящие с мольбертами перед одним и тем же пейзажем, если они взволнованы им и наделены самобытным восприятием, создадут разные и не отменяющие друг друга картины. Ибо каждый художник вглядывается не только в расстилающийся перед глазами ландшафт, — он вглядывается также и в свой внутренний мир, и кисть его будет искать краски, отвечающие рождающейся гармонии.

Литература также знает случаи такого предумышленного или невольного творческого «соревнования», когда разные писатели создавали произведения, обращаясь к изображению одних и тех же жизненных событий.

Примечательна история двух небольших рассказов К. Федина и Вяч. Шишкова, написанных в годы войны,— «Мальчик из Семлёва» и «Сережа».

В 1942 году на одном из литературных вечеров К. Федин и В. Шишков встретили мальчика-сержанта. Тихий и застенчивый мальчуган, как оказалось, участвовал во многих рискованных партизанских операциях и сверх того в одиночку добыл несколько «языков». Эта встреча сильно подействовала на обоих писателей.

«...С Шишковым Вячеславом Яковлевичем меня связывала долголетняя и очень глубокая дружба,— рассказывает К. Федин (в письме к автору этих строк от 14 октября 1965 года).— Четверть века ничем не омраченной и взаимной приязни, которую — положи на сердце руку — можно и должно назвать любовью. Общение было тесным, близким — «домами»... Тут встречи, начиная с 1920—21 гг. до его смерти, в Питере, Детском Селе, Сухуми, Москве...

Вечер, на котором я и Шишков встретили отважного сержанта-малолетку, происходил в Центральном Доме Красной Армии летом 1942 года. Мы действительно договорились написать о мальчике и выполнили это. В. Я. читал мой рассказ, а я — его. И, помнится, что при встрече в 1943 году в санат. «Архангельское», где оба мы провели совместно несколько недель, мы обменивались впечатлениями своими об этих рассказах с известным интересом, но теперь уже не скажу о существовании беседы ничего. Кто-то из нас присочинил насчет числа «языков», добытых молодцом, скорее — я, поскольку у меня десяток, но могло быть, что по скромности своей Шишков сильно убавил число, поелику у него — пяток... Свой рассказ я считаю по типу приближающимся к очерку: фактичность материала его *безусловна* — это я твердо знаю и подтверждаю истинность написанного...»

Хотя общая фактическая основа просвечивает в обоих рассказах довольно явственно и событийная канва у К. Федина и В. Шишкова как будто одинаково строится вокруг встречи на литературном вечере,— сразу же бросается в глаза, насколько это разные произведения.

Сами отличия «ракурсов», в каких передаются некоторые повторяющиеся ситуации (записка, полученная из зала со сведениями о заинтересовавшем писателей мальчике, его приход за кулисы после окончания вечера, отдельные эпизоды его рассказа), вызваны разли-

чиями творческого замысла и художественного содержания обоих произведений.

«Мальчик из Семлёва» К. Федина — это лирический рассказ, близкий к очерку, в котором подлинным сюжетом являются переживания повествователя под влиянием происходящей встречи. Слушая малолетнего сержанта, повествователь мысленно сопутствует ему во всех партизанских делах, с почти осязаемой яркостью представляет его среди издавна знакомых смоленских лесов, старается увидеть мальчишку таким, каким тот был, когда в одиночку вел в лесной чаще двух пленных мужчин и застрелил сопротивлявшегося фашиста.

Весь рассказ, по существу, — развитие сложного чувства повествователя к мальчику, чередование любопытства, изумления и нарастания какой-то новой внутренней собранности при виде происходящей на глазах метаморфозы, когда в курносом прилежном слушателе на литературном вечере вдруг раскрывается лик народной войны. Персонажи рассказа — пожилые писатели, поначалу снисходительно разговаривающие с мальчуганом, — превосходят его по всем статьям — и культурой, и своей значительностью в глазах окружающих, — но это глубоко штатские люди; вероятно, им не случилось самим брать пленных и убивать. А когда ребенок в каких-то жизненных отношениях искушен больше взрослых, — это всегда действует сильно. Все эти движения чувства хорошо переданы в рассказе «Мальчик из Семлёва». Наблюдая юного партизана, повествователь все время вглядывается в себя, побуждая к внутренним самооценкам и читателя. Если таков этот мальчик, то какими же должны быть мы, ответственные за все происходящее, за нашу землю, за будущее наших детей, — вот, приблизительно, тональность рассказа Федина.

Совсем другое течение принимает художественная мысль в рассказе «Сережа», да и сама эта образная мысль — иная. Встреча с необычным героем народной войны связывается у В. Шишкова с представлениями о смекалке и богатырской удали русского человека, о комизме и внутренней ничтожности его врагов. Сызнова влечет В. Шишкова к этой давней, сквозной теме его творчества, которая часто решалась у писателя в духе, близком к фольклорной, сказовой традиции (ср., например, известные «шутейные рассказы» или такие

произведения В. Шишкова периода Отечественной войны, как «Сусанины советской земли» и др.).

Главным в «Сереже» становится подробное воспроизведение от лица мальчика рассказа об одном наиболее рискованном и потешном из его боевых дел — как он пленил фашистских разведчиков — «пьяных немецких дураков». В. Шишков создает по существу героико-комическую бывальщину, живописуя картину боевого происшествия, подвига малолетнего русского солдата. Хорош сочный народный юмор в рассказе деревенского мальчика о том, как он обхитрил и одолел двух дюжих фашистских вояк, доставив их целехонькими к своим. Вместе с тем в рассказе «Сережа» есть любование необыкновенностью случая, ярче изображены батальные подробности, чем движения души героя; пожалуй, слишком уж глупыми и трусливыми выглядят враги и чересчур легко достается победа русскому мальчику; сказ начинается сбиваться на удалой лубок.

Можно говорить, что на рассказе «Сережа», неоднократно переиздававшемся, лежит преходящая печать времени. Совершенно очевидно, однако, что он находится в более тесном духовном родстве с другими произведениями Вяч. Шишкова разных лет, созданными на подобную тему, чем с рассказом «Мальчик из Семлёва», написанным, казалось бы, по одному с ним конкретному жизненному поводу.

Но, может быть, тогда рассказы «Сережа» и «Мальчик из Семлёва» только то и связывает между собой, что отразившиеся в них черточки «конкретного повода», разысканиями каких сподручней заняться коллекционерам литературных прототипов? Или произведения сближает все-таки некая общность по более высокому счету?

Поучительно сравнить рассказы К. Федина и В. Шишкова еще с одним произведением. В октябре того же 1942 года Л. Леонов напечатал также небольшое произведение, основанное на действительных событиях, героем которого стал почти сверстник малолетнего смельчака — партизана Сережи, тоже редкой храбрости партизан и тоже со Смоленщины, — Володя Куриленко.

Володя был на четыре-пять лет старше мальчика, встреченного К. Фединым и В. Шишковым, но зато на

его счету значился не один десяток истребленных фашистов. Куриленко организовал юношескую партизанскую группу, а потом был бойцом взрослого партизанского отряда, он участвовал в лесных засадах, пускал под откос немецкие эшелоны... Он и погиб, этот предводитель юных лесных мстителей, попав сам с несколькими друзьями в засаду и сумев все-таки вырваться и с двумя ранениями в голову и в живот добраться умереть к своим. Это произошло в мае 1942 года. Ему было семнадцать лет.

Сведения о жизни и смерти Володи Куриленко писатель почерпнул, ознакомившись с партизанскими донесениями и рассказами очевидцев. Произведение, которое создает Л. Леонов, предельно документально, но это не корреспонденция о подвигах на оккупированной фашистами территории и не биографический очерк, пусть даже написанные рукой художника.

Эпизод из борьбы в смоленских лесах вызывает у писателя потребность приблизить случившееся «к глазам сердца», сказать о возникших чувствах и мыслях с публицистической прямоотой. Это слово, обращенное ко всем русским людям и к каждому в отдельности; мелодии высокой патетики подвига и скорбного реквиема, живописные изобразительные картины сопровождают этот масштабный разговор с современниками о путях Родины, о русском национальном характере, о роли сегодняшних событий в судьбах человеческой цивилизации, о жгучей, испепеляющей и животворной ненависти к врагу, к фашизму.

Оставаясь индивидуальным и достоверным, портрет Володи Куриленко приобретает ту высокую обобщенность, с какой русский летописец оценивал великолепного Даниила, павшего за родину на реке Калке: «...был он молод, и не было на нем порока с головы до пят». Ибо Л. Леонов пишет не лирический рассказ и не героико-комическую бывальщину, а нечто совсем другое. Так возникает очерк-раздумье, очерк-призыв «Твой брат Володя Куриленко».

Поднимаемой порой до одухотворенного символа главной фигуре очерка соответствует и символика многих выразительных средств, когда даже пепел сожженных фашистами селений — «как споры ненависти, эти серые пепелинки: из каждой родится по герою».

Такое слияние человека и природы, Родины и ее

защитника, предка и современника, созвучное, пожалуй, поэтике героических фольклорных жанров, отвечает строю чувств и публицистических раздумий автора. И в этом весь Леонов-публицист периода войны, с его стремлением к масштабно-историческому осмыслению событий, вглядыванием в национальные истоки народного подвига, с его интеллектуальностью, философичностью, одухотворенной патетикой стиля, частым использованием романтико-символических средств выразительности и т. д. Другой художник мог бы написать о событиях в смоленских лесах лучше или хуже. Но так, как Л. Леонов, не мог написать никто.

Что же общего между произведениями Федина, Шишкова и Леонова?

Журнал «Юность» опубликовал как-то подборку документальных материалов о самых молодых по возрасту Героях Советского Союза времен войны. Оказывается, несколько сот человек получили это звание, когда им не было двадцати лет. Были среди них и совсем юные. Такие, как тринадцатилетний украинский пионер Валя Котик, маленький террорист на свой страх и риск, а затем участник партизанского отряда. Он помогал пускать под откос фашистские эшелоны и бросил на улице гранату в проходившую мимо штабную машину с гебитскомиссаром... Или четырнадцатилетний народный мститель Леня Голиков... То были гавроши Великой Отечественной войны. И если даже дети воевали так — война была воистину всенародной.

Федин, Шишков и Леонов обратились к типическому жизненному явлению, может быть, и не столь массовому, как подвиги взрослых, но выражавшему собой глубинный пафос народной войны. При всей тематической общности произведений трех писателей прямое изображение самих юных защитников Родины занимает, как видим, очень разное место у каждого из авторов. Явно преобладает оно над остальными образами, пожалуй, лишь у Шишкова, в его героико-комической бывальщине.

Произведения отображают не только жизненные явления одного рода, но и сходные реакции на них, близкие нравственно-эстетические устремления и гуманистические идеалы времени.

Нерасторжимое триединство — художнического представления, чувства и мысли — запечатления и образного

пересоздания действительности, видения и дальнейшего мышления, каковые отмечены в данном случае типологической общностью, и вызывает ту близость содержания, которая позволяет сказать, что произведения Федина, Шишкова и Леонова передают нам лик народной войны.

Жизнь — источник всех богатств искусства. Ибо действительность, бесконечная и необозримая, разнообразно формирует личности художников и еще более разнообразно отражается в их творчестве, *открывающем* новые миры для читателя.

Подлинная самобытность видения возникает из его насыщенности объективным содержанием.

Не таков ли по существу смысл одного из поэтических самонаблюдений Александра Блока? Со свойственной ему обостренной неудовлетворенностью собой Блок занес однажды в записную книжку: «На днях я подумал о том, что стихи писать мне не нужно потому, что я слишком умею это делать. Надо еще измениться (или — чтобы вокруг изменилось), чтобы вновь получить возможность преодолевать матерьял»<sup>1</sup>.

Блоку не нужно писать стихов!

Он страшится, чтобы холодный профессионализм не подменил собой жизненного содержания поэзии. Самому «еще измениться» или «чтобы вокруг изменилось» — по Блоку, это тесно связанные и взаимообусловленные процессы. И то и другое рождает новый материал поэзии и через его «преодоление» возвращает ей своеобразие и оригинальность.

Секретарю Льва Толстого В. Ф. Булгакову запомнилось слышанное им замечание писателя: «Да и чем больше внешние испытания, тем больше материала для внутренней работы...»<sup>2</sup>

Богатство объективного содержания в художественном видении — необходимое условие всякого искусства, претендующего на сколько-нибудь общечеловеческую значимость. Вопрос, очевидно, заключается в том, на-

---

<sup>1</sup> А. Блок. Записные книжки, 1901—1920. М., «Художественная литература», 1965, с. 293.

<sup>2</sup> В. Ф. Булгаков. О Толстом. Воспоминания и рассказы. Тула, Приокское книжное изд-во, 1964, с. 205.



сколько содержит в себе такое видение элементы истинно-переживания. Теоретическое, научное мышление устремлено на выработку истины понятий, суждений, умозаключений. Художественная правда, достигаемая усилиями образного мышления, в первую очередь представляет собой именно истину-переживание.

Если в искусстве невозможно никому другому перевернуть рассказ об увиденном и прочувствованном, это не значит еще, что всякое видение одинаково правомерно и по-своему равноценно. Больше всего нивелирует индивидуальность художественного восприятия отказ от познания действительности.

Уже в акте видения проявляет себя метод писателя. Да и что такое творческий метод, как не тот или иной тип связи образного мышления с действительностью?

Вот именно — «тот или иной» — уже на стадии чувственного восприятия, проникнутый внимательным вглядыванием в объективную действительность, подвижимый стремлением к ее исследованию и переустройству — у художников-реалистов и полный пренебрежения к показаниям жизни, реакционно-романтический метод бегства от нее путем абсолютизации собственных галлюцинаций и химер — у писателей-модернистов...

Как бы развитием мысли, заключавшейся в приведенных выше стихах А. Твардовского («...Я это знаю лучше всех на свете, живых и мертвых,— знаю только я»), являются его высказывания на одной из международных встреч в октябре 1965 года, при обсуждении авангардистской литературы.

«...Я, вовсе не желая употреблять каламбур,— заявил А. Твардовский,— должен сказать, что, например, в русском языке слово «видение», при перемене ударения, сразу становится «видением», то есть не способом рассмотрения реальной действительности, а уже тем, что предстает в образе призраков, то есть является продуктом болезненного, патологического сознания. Я принадлежу к тому большинству рода человеческого, которое полагает, что действительность, независимо от моего видения ее, есть при мне, была до меня и будет после меня. И она для меня — высшая ценность, и я не хочу ее замены никаким прихотливым видением ее, если это видение, особо художественное видение, не служит выяснению сущности этой действительности и

не берет на себя никакой ответственности за нее перед людьми, перед миром»<sup>1</sup>.

Видение и видение — это действительно не каламбур, а краткий и точный итог существа дела, обобщающих истолкований в теории реализма и в эстетике буржуазного субъективизма.

### О ЧУВСТВЕ СЛОВА И «ЯЗЫКОВОМ ПРОФИЛЕ» ПИСАТЕЛЯ

Материал искусства начинает особенно активно осознаваться и заявлять о себе с возникновением поэтической идеи произведения. До этого можно говорить о богатстве пережитого, об обилии впечатлений, но все это хранится где-то в закромах памяти, вылеживается в записных книжках и дневниках, пока мгновенная вспышка не осветит вдруг накопленные «запасы» и художник не начнет разом переживать прихлынувшие и продолжающие стекаться наблюдения и впечатления. Это пришла тема, возник начальный замысел. По числу обступающих его тем, по наметкам и заготовкам писатель и судит обычно о количестве «запасенного» материала.

Наряду с предметно-тематическим материалом — совокупностью накопленных впечатлений — существует вещественный материал искусства, в котором объективируется художественный образ: мрамор и бронза — в скульптуре, краски и холст — в живописи, мимика и телодвижения — в пантомиме, слово — в литературе и т. д.

В значимости вещественного материала, участвующего в синтезе эстетического объекта, легко убедиться, «если мы ту же самую гравюру отпечатаем на шелку, японской или голландской бумаге, если ту же статую высечем из мрамора или отольем из бронзы, тот же роман переведем с одного языка на другой. Больше того, если мы уменьшим или увеличим сколько-нибудь значительно абсолютную величину картины или высоту тона мелодии, мы получим совершенно явную деформацию... Это, однако, не значит, — добавляет исследователь, — что материал... имеет значение благодаря своим внеэстети-

---

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1966, № 1, с. 245.

ческим качествам, например, благодаря стоимости бронзы или мрамора и т. п.»<sup>1</sup>.

По известному выражению, «и самый плохой архитектор от наилучшей пчелы отличается тем, что прежде чем строить ячейку из воска, он уже построил ее в своей голове» (Маркс). И построил этот дом, этот памятник, этот архитектурный ансамбль, добавим, не из какого-то абстрактного «стройвещества», а именно из данных пород, габаритов и расцветок гранита, туфа, мрамора или базальта.

Искусство трансформирует вещественный материал применительно к своим целям, причем творческая способность человеческого сознания сказывается и тут. Язык уже и сам по себе — величайшее создание человеческого разума, бесконечно далекое от инстинктивных звуков общения и выкриков животных. Но язык художественной литературы имеет качественные отличия от устной и всех иных, употребляя лингвистическую терминологию, стилией письменной речи (делового, научного и т. п.). Художественная речь — это язык образов, экспрессий, широко применяющий особые лексические ресурсы.

Так же, как многие живописцы владеют собственными секретами грунтовки холста, изготовления красок и лаков, мастера слова постоянно обогащают общенародный литературный язык лексико-смысловыми и грамматическими новообразованиями. Искусство, таким образом, и в этой сфере невозможно без определенной меры искусности, без профессиональных знаний, без мастерства.

Для полноты картины следует подчеркнуть, что не только вещественный, но и предметно-тематический материал имеет специфические особенности в разных видах искусства. В известной работе «Лаокоон» Лессинг подробно характеризует отличия изобразительных возможностей между искусствами пространственными и временными — живописью, скульптурой, с одной стороны, и литературой, с другой. Но подобные же, хотя порой и не столь явно бросающиеся в глаза, отличия свойств образа имеются и в разных видах временных искусств. Одной из причин, почему так часто не удают-

---

<sup>1</sup> Л. Выготский. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, с. 82.

ся киноэкранизации или театральные инсценировки, бесспорно, является трудность, а порой и невозможность переложить поэтическую образность на язык другого искусства.

В работах по психологии описываются особенности духовно-физических свойств художника, в частности, его воображения, памяти и т. п., соответствующие специфике деятельности в разных видах искусства. Т. Рибо, например, подразделяя типы творческого воображения, наряду с особенностями ассоциаций и другими признаками, многократно и обоснованно указывает на различия «образов», которыми оперирует воображение того или иного творческого типа. Если «пластическое воображение», по обозначению Рибо, присущее и большинству писателей, имеет дело прежде всего со зрительными, а также осязательными и двигательными представлениями, то материал, допустим, музыкального воображения не обладает такой конкретной предметной соотносительностью, представления тут более «расплывчатые», носят чрезвычайно обобщенный характер, и Рибо говорит в данном случае об «эмоциональных абстракциях»<sup>1</sup>.

Специфика материала по видам искусства отвечает, следовательно, природе исторически сложившихся форм последнего, которые всегда суть не что иное, как различные способы и средства художественного отражения жизни. И свойства духовных сил творческой личности, посвятившей себя служению определенной музе, должны соответствовать этим особенностям.

Вещественный материал литературы, как уже говорилось, — это язык, его словарный запас и лексические «краски» (синонимика, этимология и т. д.), его фонетика, все богатства его морфологических и синтаксических конструкций.

Особенностью литературы как вида искусства является двоякая роль слова. Язык используется литературой и в качестве вещественного материала, и, будучи особым классом типических деталей (передающих речевой склад характеров, приметы времени и места действия), выступает в качестве важнейшей стороны предметно-тематического материала.

Характеристику двоякой роли слова как материала

---

<sup>1</sup> См.: Т. Р и б о. Опыт исследования творческого воображения (перевод с французского). СПб., 1901, с. 119—144 и др.

литературы постоянно дают и писатели. «Язык,— отмечает К. Федин,— это и орудие, инструмент писателя, и наряду со всем пережитым, передуманным, прочувствованным в жизни — предмет, материал для творческой обработки».

Слово всегда объемней и богаче значения, которое оно обретает в конкретном контексте. Слово хранит в себе историю народа, его опыт, в нем отражены различия представлений, обычаев и вкусов людей разных местностей, социальных слоев, профессий и возрастов. Слово экспрессивно: оно не только информирует о вещи или явлении, но и несет в себе их эмоциональную оценку. Отсюда огромный запас содержания в слове, его широкая многозначность.

Однако в общенародном языке каждое слово само по себе обозначает и выражает лишь общее. При работе над образом, преодолевая сопротивление языка как материала литературы, писатель выбирает из всего объема лексических, грамматических, экспрессивно-стилистических значений слов единственно необходимые в данном контексте. Происходит «развоплощение» языкового материала, по выражению Л. Выготского, преодоление обобщенности слова, о чем пойдет еще речь впереди (см. раздел «О структуре художественной формы» в пятой главе книги).

Литература — живопись словом, и писатель должен владеть «фактурой» языкового материала, знать разновидности, свойства, тона и оттенки словесных красок. Когда Горький в многочисленных беседах, статьях и письмах советовал начинающим литераторам читать на досуге словари русского языка, книги народных сказок, пословиц и поговорок, составлять тетради-лексиконы с зарокон не употреблять занесенные в них языковые штампы, когда Горький-редактор требовал вслушиваться в словосочетания и беспощадно изгонять из рукописей всякого рода «вши» и «ужи», когда он призывал молодых писателей учиться лексическому богатству, подвижности, гибкости и разнообразию фразы у Пушкина, Лескова, Чехова и Бунина,— мастер советской литературы и добивался как раз профессионального знания и чувства языка.

Из средства национального общения в материал литературы язык трансформируется в соответствии с особенностями художественного восприятия данной инди-

видуальности. Вот почему работе писателя по обогащению языка (в том числе выбору определенной методики: использованию записных книжек, тетрадей-лексиконов и т. п.) противопоказан шаблон. Для литератора, как и при всякой сколько-нибудь сознаваемой творческой учебе и совершенствовании мастерства, очень важно узнать «самого себя». Ориентироваться в словесном океане общенародного языка, успешно черпая из него новые краски, можно лишь с учетом собственных словарных, фонетических, синтаксических и других привязанностей, своего «языкового профиля».

Касаясь обогащения словарного запаса писателя, К. Паустовский однажды заметил: «Существует мнение, что накопление словаря есть дело техническое и как будто случайное. Нужно, мол, подбирать все хорошие слова, которые лежат на дороге. Легкий совет, истекающий от человеческой лени.

Дело обстоит совершенно не так. Накопление словаря, которое идет машинально, вне индивидуальности писателя, вне его вкусов, вне его любви к одному и ненависти к другому слову, ничего не дает.

Писатель может пользоваться далеко не каждым словом, хотя бы оно и казалось очень удачным.

Слово живет полной жизнью только в окружении других слов»<sup>1</sup>.

Этим объясняется, среди прочего, и такая кажущаяся неожиданность, с которой случалось сталкиваться многим литераторам. В свое время говорил об этом А. Н. Толстой: «Я пробовал заводить записные книжки и подслушивать фразы. Когда я вклеивал их затем в ткань рассказа, получалось почти то же, как если бы живописец приклеил к портрету нос, отрезанный у покойника»<sup>2</sup>.

Чем же определяется «языковой профиль» писателя, его речевые склонности?

Важнейшую роль при этом, конечно, играют сами свойства литературного таланта — особенности чувствований, характера мышления, слуха, памяти, воображения и т. п. Именно это подчеркивал С. Залыгин в

---

<sup>1</sup> К. Паустовский. Умение видеть.— «Вопросы литературы», 1963, № 12, с. 123.

<sup>2</sup> «Алексей Толстой о литературе». М., «Советский писатель», 1956, с. 231.

статье «Что значит учиться языку?», когда писал: «Человек рождается со своим языком, вернее — со своим слухом к нему, так же, как со своим голосом — с тенором, басом или дискантом. Выбор от него не зависит. Единственно, что он может — расширить диапазон своего голоса, овладеть в той или иной мере новыми для него верхними и нижними регистрами». Все дело — «в природном слухе и в памяти, в возможности приобретать опыт, причем способы приобретений опять-таки совершенно индивидуальны»<sup>1</sup>.

Пока что малоизученную, но, по-видимому, существенную роль играет своего рода речевой базис — языковые привязанности, заложенные в ранние годы жизни. Это подтверждается немалым количеством свидетельств самих писателей. Запас родных с детства народных слов, ощущений фольклорной образности отразился во всех долголетних поисках А. Толстым своего «алмазного» языка<sup>2</sup>.

Накопленные в детстве наблюдения, в том числе речевые, как указывал сам автор «Петра I», помогли ему, среди прочего, описать петровскую Русь. «Национальное искусство — именно в этом, в запахах родной земли, в родном языке, в котором слова как бы имеют двойной художественный смысл — и сегодняшней, и тот, впитанный с детских лет, эмоциональный...»<sup>3</sup>

Столь же определенно высказывается С. Залыгин, отмечающий, что ему как писателю доступны прежде всего те «наречия» и тот языковый строй, которые он слышал «в их живом, а не литературном выражении, слышал в детстве и юности. В зрелом возрасте я уже утрачиваю эту способность. Во всяком случае, чтобы приобщиться к какому-нибудь вятскому или костромскому речению, мне, верно, потребовались бы теперь годы».

Язык — непосредственная реальность мысли и чувства. И чем ближе художник к жизни, чем богаче его внутренний мир, культура, знания, профессиональный опыт, тем большим количеством языковых красок, сло-

---

<sup>1</sup> «Литературная Россия», 1966, 8 июля, с. 18.

<sup>2</sup> Этот вопрос подробнее рассматривается в главе «О запасливости таланта» моей книги «Шумное захолустье (Из жизни двух писателей)», изд. 2-е, Куйбышевское книжное изд-во, 1969, с. 68—77.

<sup>3</sup> «Алексей Толстой о литературе», с. 332.

весных значений и оттенков он владеет. Каким внушительным примером в этом смысле остается для каждого литератора необозримый «Словарь Пушкина»!

«...Слово дано человеку не для самоудовлетворения,— писал В. Г. Короленко,— а для воплощения и передачи той мысли, того чувства, той доли истины или вдохновения, которым он обладает,— другим людям... Слово — это не игрушечный шар, летящий по ветру. Это орудие работы: он должен подымать за собой известную тяжесть. И только по тому, сколько он захватывает и подымает за собой чужого настроения,— мы оцениваем его значение и силу... Тогда художественные способности растут, оживляются, крепнут»<sup>1</sup>.

Неустанное постижение действительности обостряет и совершенствует природный слух художника слова, приводит в действие и приумножает речевые ресурсы, расширяет диапазон его голоса. Напротив, ложные эстетические представления мешают проявиться речевому своеобразию писателя.

Так было одно время с А. Н. Толстым. Первый его сборник «Лирика», выпущенный в 1907 году, складывался, по собственному его признанию, под сильным влиянием «неточного, приблизительного» языка символистов. По безликим, аккуратно рифмованным строчкам этого сборника нельзя даже предположить, что их писал человек, который думал про себя на усвоенном с молодых ногтей «деревенском», «заволжском» языке и которому даже в модных петербургских салонах не удавалось избавиться от простонародного произношения.

Между языком, на котором А. Толстой думал о жизни, разговаривал с близкими, писал письма родным, и листом бумаги, где ложились вымученные рифмованные строки для сборника «Лирика», преградой стояли в ту пору поэтические каноны символизма.

Через несколько лет А. Толстой решительно отошел от эстетики символизма — образцами литературного языка стали для него Тургенев, Гоголь. В этих классических традициях написаны произведения Толстого так называемого «периода воспоминаний» — романы «Чудаки», «Хромой барин», повести сборника «Под стары-

---

<sup>1</sup> В. Г. Короленко. Избранные письма в трех томах, т. III. М., ГИХЛ, 1936, с. 168—169.



ми липами». Однако современная действительность и дальнейшие творческие искания А. Толстого требовали уже иных средств выражения. И молодой писатель в те годы, по собственным словам, цепляясь за образцы, «беспомощно барахтался в дикой стихии русского языка».

Потребовалось пройти через многие жизненные испытания, через такое историческое потрясение, как годы первой мировой войны, на фронтах которой А. Толстой был корреспондентом, чтобы не без влияния захвативших его тогда идей исторического пути русского народа, национальной государственности писателю открылись глаза на важнейшие истоки новизны и самобытности художественного слова. Главный такой источник А. Толстой увидел в живой, разговорной стихии народного языка.

Известен не раз повторявшийся А. Толстым рассказ о том, что непосредственным толчком в крутом изменении его отношения к языку явилось знакомство в 1916 году (при работе над первым эскизом образа Петра I) с собранными профессором Новомбергским пыточными записями XVII века «Слова и дела». В них «рассказывала, стонала, лгала, вопила от боли и страха народная Русь»<sup>1</sup>.

Так начали вызревать у А. Толстого те творческие принципы работы над языком, которые известны под названием его теории «речевого жеста». Именно эти самостоятельные художественные открытия, распахнутые в жизнь, черпающие из стихии разговорного народного языка, органически соединили в один поток то, что для самого писателя раньше существовало более или менее обособленно друг от друга, — обретенные в детские и юношеские годы речевые привязанности и ресурсы, литературный, книжный опыт учебы у классиков и окружающей. неисчерпаемый океан современного русского языка... Там, где когда-то, во время работы над сборником «Лирика», была глухая преграда, — теперь исчезли противоречия, все стало единым, органическим целым. И потому ощущение языка, запасы народных слов, накопленные в ранние годы жизни в Поволжье, впоследствии столь же помогли А. Толстому в работе над романом «Петр I», как и знакомство с историче-

---

<sup>1</sup> «Алексей Толстой о литературе», с. 112, 113.

скими документами и пыточными записями «Слова и дела»...

Выбор и применение слова в творческом процессе писателя, как и внутреннее воспроизведение и использование прошлого опыта вообще, осуществляется прежде всего интуитивно. Любопытный пример приводит С. Залыгин. «Я совершенно никакой не знаток сибирского «кондового» языка, с широким использованием которого писал ту же повесть «На Иртыше»,—неожиданно для читателя признается автор, известный многими точными и колоритными произведениями из жизни Сибири.— У меня нет и записей слышанных когда-то слов и выражений...» Активный «словарный запас» так называемого «сибирского» языка составляет у меня, наверное, не более двух-трех десятков слов. Нет, если попробовать вот сейчас записать столбиком все известные мне слова этого языка— не запишу и того.

Для меня существеннее другое: *я слышу строй этого языка...* (Выделено мной.— Ю. О.)

Таковы некоторые примечательные черты, или преломление общих закономерностей, художественного восприятия в языковой практике писателя.

Особый и большой вопрос— соотношение предметно-тематического и вещественного материала искусства. Старинное изречение: писатель думает с пером в руке, а живописец с кистью в руке— пожалуй, ближе всего передает принцип этой взаимосвязи. Только выражая в слове свои впечатления, находя мысленно или на бумаге единственно точные и подходящие слова, или— если это живописец,— лишь объективируя в цвете и пространственных формах свои наблюдения, чувства и мысли, художник достигает органического взаимопроникновения и полного слияния предметно-тематического и вещественного материала. И возникающие преграды на этом пути являются, между прочим, одной из причин того, что называют «муками слова».

Вещественный материал обладает определенной самостоятельностью, и его соотношение с предметно-тематическим материалом далеко не одинаково в разных видах искусства. Даже в пределах словесного творчества значимость «фактуры» языкового материала (ритмики фразы, словесной мелодичности, фонетической общности разных по смыслу слов и т. д.) имеет качественно различный характер в эпических жанрах и ли-

рике. Еще больше возрастает роль вещественного материала в так называемых неизобразительных, или экспрессивных, искусствах (музыке, архитектуре).

Как бы ни велика, однако, была относительная самостоятельность вещественного материала в различных видах искусства или даже у отдельных художников, неизменным остается принцип — в органическом единстве ведущая и определяющая роль принадлежит предметно-тематическому материалу. Иначе затемняется смысловая природа произведения и художник оказывается во власти формализма.

## ФОРМИРОВАНИЕ ЗАМЫСЛА

ОБ ЭТАПАХ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА И  
ЖИЗНЕСПОСОБНОСТИ ПЕРВИЧНОГО ЗАМЫСЛА

Индивидуальных творческих процессов столько же, сколько существовало и существует самобытных писательских индивидуальностей, и, более того, даже в пределах творчества одного художника — столько же, сколько создано им истинных произведений искусства. С другой стороны, в этом многообразии выступают признаки общности, поскольку речь идет о стадиях и ступенях художественного постижения жизни в литературном творчестве.

Во избежание схематизма я буду обращаться к опыту разных художников слова. И вот тут, как и всякий пишущий, критик, видимо, вправе избрать себе «главного героя» — писателя, к творчеству которого он намерен возвращаться, выделяя его крупным планом при дальнейшем изложении. Свой выбор мне бы хотелось остановить на К. Федине, обратившись на этот раз к его работе над книгами трилогии, и особенно — над романом «Костер».

К. Федин — признанный мастер психологического романа. Его произведения неоднократно становились важными вехами в развитии советской литературы. Доста-

точно вспомнить «Города и годы», «Братья», повесть «Трансвааль» и примыкающие к ней рассказы, наконец, романы трилогии.

Замыслы фединских книг значительны. Нравственная свобода личности в старом и новом обществе, духовные ценности коммунизма и нового человека, искусство и революция, индивидуализм и гуманизм — вот некоторые из числа больших и сложных проблем, издавна волнующих Федина-художника. И особое место в его творчестве занимает тема интеллигенции, судьбы людей искусства.

В одной из статей об Алексее Толстом Федин отмечал: «Толстой перебросил прямой мост от наследия русской классической литературы к литературе советской...» Это можно сказать, с поправкой, разумеется, на различие индивидуальностей, и о самом Федине. Он принадлежит к тем из поколения зачинателей советской литературы, кто, вдохновляясь революционной действительностью, коммунистическими идеалами, глубоко освоил и сумел развить определенные традиции русской классики. По собственному признанию, богом его литературной молодости был Достоевский, а в последующий период наивысшим авторитетом стал Лев Толстой. И свыше пятнадцати лет наставником и близким другом Федина был Горький... Вместе с тем Федин большой знаток мировой культуры, писатель, чьи искания развиваются в русле достижений европейской художественной мысли.

На более чем полувековом литературном пути обострялось писательское зрение Федина, возрастал жизненный и духовный опыт. Были и свои творческие спады и неудачи. Но свойством Федина-художника оставалось постоянное стремление искать собственные ответы на запросы времени, не повторяя классических образцов и отвергая витающие в воздухе литературные стандарты. С первых писательских шагов Федин держался давнего изречения, что истинный художник начинается с ужаса перед банальностью. Зато и книги Федина, где читатель ощущает эту высоту эстетических и гражданских представлений, становились открытиями в жизни и в искусстве.

Хотя не все созданное писателем равноценно, наблюдения над творческой лабораторией Федина представляют значительный и многосторонний интерес. Это

относится также к самой крупной его работе на протяжении последних двух десятков лет — роману «Костер».

Будучи заключительной книгой монументальной трилогии, «Костер» в то же время — явление современной прозы, примыкающее к произведениям о Великой Отечественной войне. Можно проследить, как творческий опыт, приобретенный писателем в 40-е годы, во время работы над «Первыми радостями» и «Необыкновенным летом», развивается в «Костре», отвечая идейно-художественным запросам общественной и литературной жизни последующих лет.

По необходимости анализ будет основываться преимущественно на первой книге «Костра», опубликованной в конце 1961 года. Лишь в отдельных случаях я буду обращаться также и к напечатанным в разное время главам второй книги. Конечно, незавершенность произведения создает известные трудности, ограничивая не только горизонты наблюдений. Однако можно привести дополнительные доводы в пользу сделанного выбора.

Прежде всего первая книга «Костра» — это относительно самостоятельное крупное художественное полотно, уже живущее в читательском сознании и неоднократно становившееся предметом критических и литературоведческих разборов<sup>1</sup>. Во-вторых, исследователь творческой лаборатории автора «Костра», как я уже говорил, имеет возможность свободно обозревать длинную анфиладу смежных «помещений»: работу писателя над «Первыми радостями» и «Необыкновенным летом». Наконец, любезно предоставленная мне возможность изучать подготовительные материалы и черновые рукописи первой книги «Костра», пополнившие собой после ее опубликования обширный личный архив писателя, сняла внешние ограничения и трудности, с которыми сопряжено в подобных случаях обращение к творческим историям произведений современной литературы.

---

<sup>1</sup> См.: Б. Брайнина. Константин Федин. М., Гослитиздат, 1962, с. 350—402; «История русского советского романа», кн. 2. М.-Л., «Наука», 1965, с. 238—242 и др.; З. Левинсон. Образ времени. Тульское книжное изд-во, 1964, с. 155—175; Н. Кузнецов. Константин Федин. Очерк творчества. М., «Просвещение», 1969, с. 165—191; А. Старков. Герои и годы. Романы Константина Федина. М., «Советский писатель», 1972, с. 233—283; а также статьи и рецензии в периодической печати.

Формирование художественного замысла и хотелось бы рассмотреть прежде всего на примере романа «Костер».

В трилогии, эпический разворот событий в которой ширится от книги к книге, К. Федин стремится воссоздать «образ времени». Судьбы его героев разворачиваются на крутых гребнях больших исторических переломов, читатель окунается в социальную, бытовую и нравственную атмосферу тех лет. 1910 год, конец столыпинской реакции — «Первые радости»... 1919-й, кровавый переломный год гражданской войны — «Необыкновенное лето»... «Костер» — первые шесть месяцев Великой Отечественной войны, июнь тысяча девятьсот сорок первого, летнее воскресное утро, разбуженное взрывами фашистских бомб...

Роман «Костер» (первая книга — «Вторжение», вторая — «Час настал») — это произведение о том, как встречает испытания по преимуществу старшее поколение нашей интеллигенции — писатели, актеры, партийные работники, художники, врачи, люди еще дореволюционной выучки, но двадцать четыре года прожившие при советской власти; о том, с каким идейным и нравственным багажом подошел каждый из них к грозной черте, в одно мгновение разделившей время на довоенное и военное.

Первая книга романа начинается с двух больших глав, посвященных предвоенной смоленской деревне и вводящих в трилогию новые лица — семью потомственных деревенских кузнецов Веригиных. Да и рядом с уже знакомыми читателю по «Первым радостям» и «Необыкновенному лету» основными персонажами в книге, естественно, появляются теперь люди нового поколения — выпускница десятилетки Надя Извекова, сын известного драматурга Алексей Пастухов, бывший беспризорник, а ныне молодой ищущий художник Иван Рагозин, младший в роду Парабукиных Павел — сейчас тульский оружейник, инженер, их друзья, сослуживцы, знакомые. И все-таки не они, а старые герои, уже превращенные читательским воображением в живых, вполне реальных людей, — Извеков и артистка Анна Тихоновна Улина (сценическая фамилия Аночки Парабукиной), Пастухов, Цветухин и Рагозин, — по-прежнему занимают «авансцену» романа. Верный своей давней теме — изображению судеб интеллигенции, Федин ри-

сует по преимуществу жизненные пути того ее поколения, к которому принадлежит сам.

«Ветер задувает свечу и раздувает костер». Этот эпиграф к роману созвучен содержанию книги, на страницах которой подуют ветры истории. Тревожное предчувствие войны, едва уловимое в первых «сельских» главах, сменяется вспыхнувшим вдруг в полнеба багровым заревом, на фоне которого действуют и мгновенным мысленным взором окидывают свое прошлое герои; а зарево все ширится, все кровянеет, и вот уже в заключительных сценах первой книги романа сама война потоком народных страданий, героизма, страха, подлости и самоотверженности вливается в повествование. В ходе народной войны лучше стал виден весь человек. Бесцеремонно и грозно встряхнула война каждого, и одни обмякли, сломались — другие проявили жизнестойкость. В одних пробудились новые силы, они возмужали, перед лицом испытаний и смертельной опасности стали чище в своей нравственной красоте — в душе других заколебался остатний желтый огонек, та самая «свеча», которая при других обстоятельствах, может, мерцала бы благополучно до конца дней.

В статье «Искусство Льва Толстого», относящейся к 1953 году, Федин писал: «По-моему, одним из основных приемов, которым Толстой пользуется в своей лепке образа, является испытание нравственной ценности героя у решающей черты жизни и смерти. Прием этот вытекает из главной темы Толстого — художника и философа, — из темы о смысле, о содержании жизни». И дальше: «Замечательно, что писатель, непревзойденно изображавший человеческое счастье, любовь, радость, молодость, применял столь суровый путь распознавания достоинств и пороков человека. Но Толстой шел именно таким путем, побуждаемый своею требовательностью к нравственной силе человека»<sup>1</sup>.

Эти высказывания представляют еще и дополнительный интерес из-за времени, когда они сделаны, чрезвычайно важного для творчества самого Федина. В 1949 году романом «Необыкновенное лето» была закончена диалогия. В июле того же года уже возникают страницы

---

<sup>1</sup> Конст. Федин. Собр. соч. в 9-ти томах, т. 9. М., ГИХЛ, 1962, с. 29, 30. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте — том указывается римскими цифрами, страница — арабскими.



со сценой посещения Алексеем Пастуховым подмосковной дачи отца в первые дни Отечественной войны, а 1952—1953 годами датируются архивные материалы, свидетельствующие о разгаре работы писателя над осуществлением художественного замысла произведения, которое известно теперь как «Костер».

«Война и мир»,—продолжает К. Федин в уже упоминавшейся статье «Искусство Льва Толстого»,—роман особенно показательный в этом смысле. Судьба всех героев, счастливых и несчастных, поставлена здесь перед испытанием, до того невиданным в новой истории России. Сложнейший сюжет давал Толстому неограниченную возможность проверять любой характер на страшной грани между жизнью и смертью. Тут уже подвергался проверке характер целой нации...» (IX, 30).

Я попытаюсь показать в дальнейшем, какое созвучие в идейно-композиционных мотивах замысла «Костра» получил названный «прием» распознавания и испытания нравственных достоинств человека.

По утвердившейся традиции, большинство исследователей различают три основных стадии в творческом процессе писателя: возникновение художественного замысла, формирование произведения и его окончательное словесное воплощение. Принимая такое подразделение трех моментов творческой работы, которые французы именуют—«нахождение» (invention), «расположение» (disposition) и «выражение» (locution), академик А. И. Белецкий в своем талантливом исследовании «В мастерской художника слова» настойчиво подчеркивает: «Еще раз отметим, что... названные выше «стадии» творческого процесса являются результатом абстрагирования и так же не существуют отдельно, как не существуют отдельно живые части животного организма, с тою разницей, что в художественном производстве раззять их труднее»<sup>1</sup>.

Абстрагирующий характер этой классификации подчеркивают и другие литературоведы, принимающие ее полностью или с несущественными изменениями. П. Медведев в книге «В лаборатории писателя», опи-

---

<sup>1</sup> А. Белецкий. Избранные труды по теории литературы. М., «Промышленность», 1964, с. 73.

раясь на обширный материал и проанализировав схемы творческого процесса, предлагавшиеся исследователями, отмечает, что «это только схема, которая не может охватить — и не должна — всех индивидуальных отклонений... В силу этих особенностей возможен смещенный творческий процесс, когда отдельные этапы в конкретной творческой работе соединяются и взаимопроникают».

Под замыслом понимается обычно «предвосхищение, хотя бы и смутное, цельного художественного произведения». Это означает, что «замысел не внеположен художественному произведению; он — гибридная форма произведения как целого. Собственно говоря, если есть замысел, то уже есть и художественное произведение, хотя бы еще и не закрепленное в материальной (словесной) художественной структуре.

Из сказанного следует, что замысел отнюдь не может быть понимаем как простейший, неразложимый, первичный элемент художественного произведения. Наоборот, замысел представляет собою сложное целое, состоящее порою из очень разнообразных элементов. В него могут быть включены и общие идеи, и отдельные образы, и элементы ритмического порядка, и композиционные проекты и т. п.»<sup>1</sup>.

Такое понимание замысла кажется мне убедительным, как правомерным представляется и утвердившееся в литературоведении подразделение этапов творческого процесса, учитывающее их диалектическую связь и взаимопроникновение.

В работах последних лет предпринимались попытки отойти от этого традиционного подразделения.

Категории «замысла и воплощения» нередко использовали в своих целях авторы теоретических и критических построений, восходящих к вульгарно-социологическим представлениям. Реакцией на механическое обособление начального и последующего этапов творческого процесса и на нехудожественное понимание самого замысла, по-видимому, и определялась в значительной мере позиция некоторых исследователей, так или иначе отказывавших понятию «воплощение замысла» в праве на существование.

---

<sup>1</sup> П. Медведев. В лаборатории писателя. Л., «Советский писатель», 1960, с. 112, 118.

Такого взгляда придерживался, например, Б. Рунин в содержательной и остро полемичной книге «Вечный поиск». «Творить не значит «знать» и оформлять свои знания,—категорически подразделяет автор.—Творить значит познавать». Или—в другом месте: «...творчество есть познание, а не воплощение уже познанного». С помощью таких рассуждений обосновывался тезис: «Вот почему нелепо делить творческий процесс на замысел и осуществление»<sup>1</sup>.

Поскольку согласно представлениям, с которыми полемизирует Б. Рунин, два начала в работе художника — сотворение нового и «оформление» уже познанного — искусственно разделены и отторгнуты друг от друга, постольку само понятие «воплощение замысла» объявляется в книге странным и излишним.

Подобный взгляд уже встретил возражения. «...Плохо вовсе не то, что писатель, художник совершает путь «от замысла — к воплощению»,— отмечал в рецензии на книгу Д. Николаев,— а то, что нередко художник в угоду замыслу «подгоняет» жизнь, насилует ее и т. п. вместо того, чтобы «уточнить» замысел, когда жизнь или художественная логика произведения этого требуют»<sup>2</sup>.

С другой стороны, в новом виде выступают схематизирующие толкования. Одним из примеров тому может служить глава в небольшой книге Ю. Филипьева «Творчество и кибернетика» (М., 1964).

Какую бы позицию ни занимать в ведущейся сейчас дискуссии о возможностях использования достижений кибернетики и связанных с нею дисциплин в гуманитарных науках, нельзя согласиться с механическим перенесением методов одних наук на другие. Между тем, успехи точных дисциплин создали такой реальный источник для упрощенчества в ряде областей литературоведения и эстетики.

В главе, названной «Обратные связи в творческом процессе», Ю. Филипьев стремится применить теоретические принципы кибернетики к изучению формирования и последующего воплощения художественного замысла. Универсальный кибернетический принцип обратной связи, являющийся результатом такого уров-

---

<sup>1</sup> Б. Рунин. Вечный поиск, с. 105, 108, 105.

<sup>2</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 8, с. 203.

ня обобщения, что он действует так или иначе в живой природе и саморегулирующихся автоматах, автор книги делает инструментарием конкретного исследования на сравнительно ограниченном участке специфической сферы художественного творчества. Но такая попытка в самом лучшем случае не может дать ничего, кроме переряживания в кибернетическую терминологию наблюдений и выводов, добытых обычным путем эстетического анализа. Зато она бывает чревата сведением сложных процессов художественного сознания к некой преднамеренной элементарности.

Превращение творческого процесса художника в «динамически развивающуюся систему», а затем каждого его этапа, в свою очередь,— в особую систему оказывается не просто переодеванием понятий,— с новым костюмом меняется нечто и по существу.

«...В художественном акте, как динамически развивающейся системе,— пишет Ю. Филипьев,— *сначала* происходит взаимодействие восприятия и сознания художника с объективной действительностью, в результате чего складывается замысел. *Затем* осуществляется взаимодействие художника с материалом, в котором воплощается художественный замысел, происходит создание эстетической реальности». И далее: «Весь динамизм процесса реального воплощения замысла в материал можно понять, рассматривая этот процесс как систему взаимодействия устремлений замысла с реальными возможностями материала, в который этот замысел воплощается»<sup>1</sup>.

В таком понимании есть по крайней мере два искажения действительной картины творческого процесса.

Во-первых, этапы творческого процесса, хотя и отличаются один от другого, но лишь стадией зрелости образной идеи, а отсюда и формами писательской работы, но не их характером и содержанием. Последние остаются теми же— это познание, отбор и освоение познанного и дальнейшее познание. И так продолжается, покуда не найдены писателем последняя фраза и последнее слово произведения. Но автор книги проводит разграничение этапов творческого процесса именно по гносеологическому признаку. Художник *сначала*

---

<sup>1</sup> Ю. Филипьев. Творчество и кибернетика. М., «Наука», 1964; с. 31—32, 43.

познает (формирование замысла); а *затем* главным образом воплощает свое «знание» — таков смысл приведенных выше рассуждений, удивительно близких по результату к упрощениям того плана, с которыми справедливо сражался Б. Рунин.

Во-вторых, «весь динамизм процесса реального воплощения замысла в материал» нельзя понять только из взаимодействия устремлений самого замысла с возможностями материала, «в который этот замысел воплощается». При таком истолковании упускается из виду обязательное и важнейшее звено подлинного процесса, который протекает при воплощении замысла. А именно — постоянное и все новое обогащение начального замысла за счет художественного содержания, первоисточником которого является действительность.

Сам этот процесс может происходить в различных формах. То ли — путем вовлечения в сферу деятельности воображения все новых и новых запасов жизненного и духовного опыта творящей личности. То ли одновременно и наряду с этим, в ходе осуществления замысла и в зависимости от его требований, — путем обращения художника к другим способам целенаправленного изучения действительности (см. главу «Еще раз о проблеме «изучения действительности»»). В обоих случаях наглядно выступает непрерывность познавательного процесса, устремленная не только на преодоление возможных просчетов и слабостей первоначального замысла, но и способствующая его всестороннему развертыванию и полному раскрытию в соответствии с правдой жизни и формирующейся художественной задачей.

Что означает на практике такая абсолютизация познавательной роли замысла, которая отразилась в книге Ю. Филипьева? Она уводит художника в сторону от жизни. Под новомодной терминологией можно заметить знакомые черты той позиции, которая открывала дорогу иллюстративности в искусстве, беллетризации готовых тезисов.

Традиционная литературоведческая классификация творческого процесса не отмечает особо начальную его стадию — художественное восприятие — «период первоначального художественного накопления» (А. Фадеев)<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Сб. «О писательском труде». М., «Советский писатель», 1953, с. 292.

который обеспечивает материал для замыслов. Однако художественное восприятие не выделяется специально, возможно, и потому, что оно не только — необходимая предпосылка возникновения замысла, но также «источник питания» и снабжения его на всем протяжении формирования произведения, покуда ощущается нужда в «сборе дополнительных материалов».

Утверждая важность всех стадий литературной работы, необходимо подчеркнуть вместе с тем активную, организующую роль замысла при создании произведения. Давно сказано, что замысел — дерево, на которое слетаются гнездиться все птицы.

К примеру, основное направление дальнейших поисков Л. Толстого при работе над образом Николая I определялось твердо сложившимся у писателя представлением о сущности этого характера. «...Да нет ли иностранных историй Николая с отрицательным отношением к нему?» — спрашивает Толстой В. В. Стасова в уже цитированном письме от 20 декабря 1902 года.

В замысле как первообразе целого воплощены существенные устремления ищущей и творящей личности художника. Этим объясняется и своего рода жизнеспособность первичного замысла, который, проходя через последующие метаморфозы и претерпевая, казалось бы, неузнаваемые перемены, обычно никогда не исчезает бесследно.

Характерным примером может служить история творческого замысла романов К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето».

6 мая 1938 года в газете «Красная Карелия», наряду с заметками Вс. Иванова и А. Макаренко, под общей шапкой «Над чем работают советские писатели» было опубликовано выступление К. Федина, озаглавленное «Роман нравов». Это первое известное свидетельство о возникновении замысла будущей трилогии.

«Главная моя работа в этом году, — писал К. Федин, — новый роман, замысел которого возник сравнительно давно.

Книга будет состоять из трех частей. Действие первой относится к 1910 году, второй — к 1919. События, изображаемые в этих частях, протекают в богатом провинциальном городе. Я даю большое число дейст-

вующих лиц, разнообразные круги общества — начинающего подпольную жизнь юношу-революционера, рабочего депо, грузчиков, торговца, актеров «губернского» театра. Театр вообще должен занимать в романе существенно-важное место потому, что коллизия «искусство и жизнь» является основой замысла.

В 1910 году протекает ранняя юность героя романа — революционера и детство героини — будущей актрисы. Здесь завязываются первоначальные отношения главных фигур романа — на фоне торгового русского города с его уродствами противоречий нелепого богатства и отчаянной нищеты. Театр с вечным своим стремлением «отразить» действительность будет показан здесь в образе российской провинциальной сцены и ее актерства.

Героический 1919 год будет дан в романе как картины гражданской войны. Город обороняется от белых полчищ... Баталии перемежаются с театральными представлениями в перерывах между боев. Самое жаркое жизнебиение сердца сменяется отважной смертью во имя победы жизни. Героиня романа начинает свою большую судьбу в битвах против контрреволюции, в беззаветной службе Красной Армии и в трепетном первом волнении сердца на подмостках фронтового театра... Наконец, третья часть романа. Ее действие относится к 1934 году, и в ней я хочу дать синтез больших человеческих судеб нашего времени.

Далеко позади осталась гражданская война, шестует второе пятилетие побед социализма. Верные ему люди живут в небывалых условиях плодотворного освобожденного труда. Но последнего боя еще не было, враг таится по щелям и норам, его укусы смертельны. Нити, переплетенные когда-то в провинции, связаны временем и в Ленинграде.

Путь замечательной актрисы по-новому пересекается с жизнью выдающегося большевика, со старым актером и бывлым провинциальным драматургом...

Мне хочется наполнить этот роман большим движением, связать его четким сюжетом... Это должен быть роман нравов, в котором реалистические картины будут сочетаться с романтикой героизма»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Красная Карелия», 1938, 6 мая.

Перечитывая теперь, три с лишним десятилетия спустя, эту авторскую «программу» будущей книги, легко, конечно, заметить многие последующие отклонения от замысла и принципиальные перемены в его основе.

На свет появился не «роман нравов» в трех частях, а фундаментальная нравственно-историческая эпопея, если так можно обозначить ее жанр. Значительная подверженность замысла романтической красочности, фабульной эффектности повествования («Баталии перемежаются с театральными представлениями... Самое жаркое жизнебиение сердца сменяется отважной смертью... Люди живут в небывалых условиях плодотворного освобожденного труда...» и т. п.) явно отступила в трилогии перед строгим и неторопливым реалистическим письмом. Коллизия «искусство и жизнь» стала лишь одним из мотивов широкого изображения людских судеб и событий, которые разворачиваются под воздействием гораздо более многообразных сил и побуждений.

Поражает, однако, не это, а как раз, напротив, устойчивость ряда образных мотивов первоначального замысла. Эта устойчивость настолько велика, что по тогдашнему авторскому изложению первой и второй частей произведения мы без труда узнаем романы «Первые радости» и «Необыкновенное лето», с их действием соответственно в 1910 и 1919 годах в губернском центре, почти с той же расстановкой основных действующих лиц, схемой судьбы главной героини, узнаем персонажей, которые получили теперь имена — Аночка Парабукина, Кирилл Извеков, Цветухин, Пастухов, Рагозин, Мешков... Даже предполагавшаяся заключительная часть, действие которой должно было происходить в 1934 году не только в провинциальном городе, но и в Ленинграде, а содержание, судя по авторскому изложению замысла, не избежало отпечатка представлений в духе времени об «обострении классово-борьбы», — даже эта третья часть книги, так сказать, далекий пред-«Костер», как и нынешний роман «Костер», тоже должна была дать «синтез... человеческих судеб», показать, как «путь замечательной актрисы поновому пересекается с жизнью выдающегося большевика, со старым актером и бывшим провинциальным драматургом»...

Об устойчивости ряда мотивов замысла при всех последующих его метаморфозах говорил позднее и сам



Федин. Это авторское свидетельство, содержащееся в статье «По поводу дилогии» (1949), достаточно известно.

Зимой 1936 года К. Федин ездил в Минск, и виды совершенно незнакомого большого заснеженного города (в котором существовали «как бы два города в одном: кварталы новых громадных зданий... перемежались с деревянными домиками старинных улиц») произвели на писателя сильное впечатление. «Я сделал тогда записки к будущему большому роману,— рассказывает К. Федин,— который представлялся мне романом об искусстве, скорее всего — о театральном искусстве, вероятно — о женщине-актрисе, о ее развитии с детских лет до славы и признания... Впоследствии я не переставал возвращаться к этому замыслу. Героиня то уступала место новым предполагаемым героям, то двигалась вперед, сотни обстоятельств ее жизни уводили меня в разные стороны, записки мои умножились, папка, в которой они хранились, была названа мною «Шествием актеров».

Но пришла война. Роман был отодвинут. Неслыханные события пересмотрены сознанием, обогащенным великим историческим опытом.

Когда в начале 1943 года я снова взял в руки и перечитал свои записки, я увидел весь роман иными глазами. Все как бы стало с головы на ноги. Первоначальная тема искусства показалась мне лишь одним из мотивов. На первый план выступило нечто более значительное. Это была тема истории...

Тема истории, выдвинувшись как главная, расставила по новым местам героев, перераспределила их вес и показала, кому быть в центре. Она поставила впереди других героев людей, содержанием жизни которых было будущее нашей страны, была борьба за революцию. «Шествие актеров» как название отпало вместе с двумя десятками других названий, приходившими на ум.

Этих инженеров будущего мне хотелось дать в развитии, росте. Поэтому я остановился на двух романах. Первый должен был показать прошлое России, второй — выход ее на гребень борьбы за народное счастье...» (IX, 566—567).

И дальше: «Сейчас, когда романы окончены и я вспоминаю, как их писал, я вижу, что первоначальный

замысел не умер, а, претерпев огромные изменения, остался жить в особом мотиве, в особой судьбе, тесно связанной с главным героем. Это судьба девочки, которая становится актрисой. Это мотив искусства. Мотив чистого, солнечного, снежного города, в котором новая действительность бурно проникает в ткань прошлого, уничтожая ее» (IX, 569).

Перед нами запечатленная в разные годы самим писателем длительная и сложная история формирования, «пульсации» и движения его образной мысли.

Мы видим еще раз, что развитие художественного замысла представляет собой непрерывный познавательный процесс в искусстве и процессу этому также ведомы свои «спирали», прерывы постепенности, свои «отрицания отрицания». Образная мысль художника, едва возникнув (первичный замысел), является *одновременно* обобщением его предшествующих впечатлений, духовного опыта и толчком, стимулом к дальнейшему познанию. Под новыми воздействиями, пересматриваясь (как это было у К. Федина) «сознанием, обогащенным великим историческим опытом», отправной замысел меняется, ветвится, разрастается. Но если только он не был случайным, а воплощал существенные устремления личности художника, тогда, пройдя многократно через «отрицание отрицания», он, в новом качестве, становится неотъемлемой частью произведения, как опять-таки случилось в диалогии, где «первоначальный замысел не умер, а, претерпев огромные изменения, остался жить в особом мотиве».

«Воплощение замысла» произведения и есть, стало быть, не что иное, как движение образной мысли, последовательное развитие единства двух противоречиво взаимодействующих факторов — преобразования познанного и стимула к дальнейшему познанию, — до тех пор, пока длится работа над книгой. Ибо полным воплощением замысла является лишь завершение произведения.

В конечном счете вспоминается старое сравнение. Мы можем сказать, что с органичным для художника начальным замыслом происходит то же, что с зерном, брошенным в землю: оно должно умереть, чтобы родился злак, но оно растет в стебле и живет в колосе этого злака.

Замысел возбуждается непосредственно тем жизненным впечатлением, которое принято называть *импульсом*. Исследователи психологии литературного творчества подразделяют импульсы у разных художников на интеллектуальные и чувственные, выделяя среди последних, в свою очередь,— зрительные и звуковые<sup>1</sup>.

В явлении творческого импульса наглядно выступает взаимодействие сознательного и бессознательного факторов в художественном творчестве, в частности — на стадии формирования замысла. Импульс — новое жизненное впечатление, очередное воздействие действительности на писателя, вызывающее своего рода прерыв постепенности в процессе художественного познания. Совершается «скачок», переход количества в качество. Оформляются и открываются рассудку результаты той внутренней, подспудной работы, которая шла в глубинах личности.

Остановлюсь на этой проблеме подробно, выбрав литературный факт, позволяющий по возможности проследить действие разных импульсов. Дело в том, что возникновение замысла крупного произведения может быть процессом определенной временной протяженности, который на разных этапах пробуждается то одним, то другим импульсом. Хотя и тут удастся выделить тот из них, который оказывается подобным кристаллу, падающему в перенасыщенный раствор.

Именно так происходило становление замысла первой книги трилогии В. Яна о нашествии монголов — романа «Чингисхан». Эту историю можно проследить по опубликованным посмертно в журнале «Вопросы литературы» материалам из архива писателя.

К созданию главного труда своей жизни В. Ян был внутренне подготовлен и своими научно-историческими интересами, и длительными путешествиями по Средней Азии и странам Востока.

Сначала мысль о возможном романе возникла в общей форме.

«Во время путешествия по Северной Персии, пересекая восточный угол великой соляной пустыни Деш-

<sup>1</sup> См.: А. Белецкий. Избранные труды по теории литературы, с. 80—85; П. Медведев. В лаборатории писателя, с. 119—132.

ти-Лут, что значит «Лютая пустыня»,— рассказывает писатель,—я был поражен обилием развалин селений и городов. В них не было жителей. Изредка попадались кочевья арабов и белуджей, черные шерстяные шатры, похожие на распластанные крылья летучих мышей. По склонам пустынных гор паслись стада баранов и коз.

Ехать приходилось по голой, выжженной солнцем, безводной пустыне. На горизонте проносились стада пугливых диких куланов и сайгаков, высоко в воздухе парили орлы. А куда же исчезли селения, поля, сады и арыки? Почему исчезла возможность жизни?

Я невольно думал: «Наверное, и климат здесь раньше был другой. Ведь тут проходили многотысячные армии завоевателей. Чем они питались? Где поили вьючных животных и коней? Что принесли с собой и что после себя оставили? Разрушение, смерть, развалины городов и селений, гибель созданной веками культуры, узкую верблюжью тропу тысячелетней давности,— все остальное занесено песком и пылью... Ради чего же воевали эти «потрясатели вселенной?»»

Однажды во время ночлега в степи... седебородый пастух, опираясь на длинный посох, по обыкновению, вязал на спицах серый шерстяной чулок и так объяснял мне причину множества развалин:

— Ты не думай, что всегда у нас было так пусто и печально. Раньше страна наша была богатой и многолюдной. С гор в ущелья стекали чистые холодные ручьи, орошая посевы и сады счастливых, мирных жителей, процветали ремесла искусных мастеров. Но через эти земли прошли ненасытные, жадные завоеватели и все залили кровью убитых мирных скотоводов и землепашцев. От горя и ужаса, напитанная кровью, земля сморщилась и высохла. От пролитых слез вдов и детей она стала соленой... По этим равнинам промчались отряды Искандера Великого, страшного «потрясателя мира» Чингиса, хана Бабур, Надир-шаха, хромого Тимура... Здесь пролегал великий путь переселения народов, дорога скорби и слез. Старые люди подтвердят, что раньше, до появления этих истребителей человечества, древний Иран был счастливейшей в мире страной...

Пастух, покачивая головой, стоял возле горящего костра. Его тень, падая на отвесную гладкую скалу,

вырисовывалась гигантским силуэтом восточного кочевника в остроконечном колпаке, а посох казался копьем. Я подумал тогда, что, быть может, на этой скале некогда, отраженные багровым светом костра, выросли громадные силуэты загадочных владык, полудиких «потрясателей народов» Азии.

Тогда у меня впервые зародилась мысль написать роман, в котором центральной фигурой стал бы один из таких могущественных восточных деспотов»<sup>1</sup>.

Как видим, впечатления от путешествия через пустыню, по древней «дороге слез», и предания, услышанные от старого кочевника, вызвали у В. Яна художнические переживания, но такие, которые пока трудно назвать возникновением замысла конкретного романа. Это, скорее, предощущение будущего замысла. Уже есть личное отношение, определенное чувство к этим стародавним «потрясателям вселенной». О них писатель много знал из летописей и научных книг, но только теперь воочию увидел, что ничто для человечества не проходит бесследно и до сих пор на земле остаются раны, нанесенные живому много веков назад. Об этом мог и должен был сказать уже не ученый, а художник. И В. Ян ловит себя на желании «написать роман, в котором центральной фигурой стал бы один из таких могущественных восточных деспотов».

Писатель превосхищает уже и тональность произведения, можно сказать, даже всего романического цикла, очень близкую к той, какой она стала в действительности. Это будет сочетание предания и были, где фигуры героев будут видеться читателю не вблизи, а как бы чуть издали, сквозь легкую дымку старинных легенд и сказаний; образы «потрясателей вселенной» не будут произвольно тронуты или искажены понятиями и мерками нынешнего людского поколения,— нет, они предстанут во всей их первозданности, какими запечатлело их и пронесло через века сознание полустрашенности народов и потомков победителей — ужасными и величественными,— и вместе с тем тонко и ненавязчиво будут обнажены и показаны истинные причины и подлинная цена поступков и деяний, а также

---

<sup>1</sup> В. Ян. Путешествие в прошлое.— «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 107—108.

конечные плоды самонадеянных замыслов этих «владык человечества».

Но о каком же конкретном времени, о каких племенах и народах пойдет речь? И кто из многих завоевателей прошлого, чьи кони топтали плодородную равнину — нынешнюю пустыню Дешти-Лут — Лютую пустыню, — станет героем будущего романа?

Писателю еще не ясно. А без этого, видимо, рано говорить о том, что уже возник и определенлся начальный замысел произведения.

Там, где «недоработал» первый импульс, с течением времени включаются в действие другие силы и побудители образного мышления. Для окончательного определения замысла романа «Чингисхан» такую решающую роль сыграл произвольный зрительный импульсно-видение, отразивший шедшую в сознании писателя работу.

«Почему из великих завоевателей Азии я выбрал именно Чингисхана?.. — продолжает В. Ян. — Здесь виноват случай: я увидел Чингисхана во сне. Мне приснилось, что он сидит при входе в свою юрту, обыкновенную юрту богатого кочевника, разукрашенную коврами и пестрыми дорожками. Он сидел на пятке левой ноги, руками схватив правое колено. Пригласил меня сесть рядом, и мы стали беседовать. Неожиданно он предложил мне побороться.

— Ты же меня сильнее?

— А мы попробуем, — ответил он спокойно.

Мы стали бороться «в обнимку», по-русски, переступая с ноги на ногу. И вдруг я почувствовал, что он могучими объятиями начинает гнуть мне спину и сейчас переломит хребет. «Что делать? Как спастись? — подумал я во сне. — Ведь сейчас будет мой конец, смерть, темнота?» Но счастливая мысль осенила меня: «Я перехитрю его. Ведь это только сон, и мне нужно как можно скорее проснуться». Сделав усилие, я проснулся. С той минуты образ Чингисхана стал для меня живым.

Бороться с Чингисханом я решил уже наяву и принялся самым тщательным образом изучать материалы о его эпохе<sup>1</sup>.

В «механизме» действия импульсов особенно интe-

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1965, № 9, с. 109—110.

ресна произвольность, безотчетность возникновения художественного замысла.

Проблемы подсознательной деятельности человека изучены пока далеко не достаточно. И несмотря на громадные успехи кибернетики, к примеру,—подобного типа мыслительные процессы даже в простейших формах не поддаются моделированию и машинному воссозданию. На изучение их направлены усилия представителей новых комплексных дисциплин. Несознаваемая продуктивная деятельность человеческого мышления «составляет основную загадку эвристики как науки».

Но накоплен достаточный экспериментальный и фактический материал, позволяющий объяснить с точки зрения отражательной способности мозга бессознательные компоненты его творческой деятельности, определяющие роль импульсов в возникновении замысла.

«...Откуда берутся,—пишет исследователь проблем творческого мышления В. Пушкин,—те новые для человека признаки и свойства элементов проблемной ситуации, сочетания которых приводят к решению задачи после более или менее длительного периода мучительных и безрезультатных поисков, к решению, часто воспринимаемому самим субъектом как нечто неожиданное? Ответ на этот вопрос следует искать, по-видимому, в том, что отражение в мозгу того или иного элемента проблемной ситуации значительно богаче, чем сознательное отражение его человеком.

Обычно, решая задачу, человек обращает внимание на одно и отвлекается от всего остального. Он осознает признаки и свойства элемента ситуации лишь постольку, поскольку он смог связать данный элемент с другими элементами задачи на данном этапе решения. Вместе с тем в элементах ситуации всегда имеются многочисленные свойства и признаки, которых человек в данный момент не осознает, но которые запечатлены в мозгу вместе со всем объектом. Зачастую именно эти, первоначально не сознаваемые, признаки элементов задачи определяют процесс ее эвристического решения».

Творческие способности человека таковы, что разнообразные запечатления объективного мира «продолжают взаимодействовать между собой и тогда, когда внимание решающего задачу человека направлено на другие, совершенно не связанные с проблемой предме-

ты. Логично также предположить, что и в эти периоды отвлечения от задачи в мозгу человека могут устанавливаться новые, неизвестные ему ранее связи, отношения между явлениями»<sup>1</sup>.

Многие мыслители и художники отмечали вместе с тем, что бессознательное ни в коей мере не означает пришедшее без всяких усилий и труда. «Относительно условий этой бессознательной работы,— говорит математик А. Пуанкаре,— должно быть сделано замечание, что она невозможна или в некоторых случаях непродуктивна, если ей не предшествовал или за ней не следовал период сознательной работы. Эти внезапные вдохновения никогда нельзя вызвать намеренно... они приходят после нескольких дней волевых усилий, которые казались абсолютно бесплодными. Результаты вдохновения создаются трудом...»<sup>2</sup>

В явлениях творческого импульса мы сталкиваемся, таким образом, не только с определенным скачком в процессе художественного познания, но также и с оформлением и закреплением познанного ранее, когда из хаоса впечатлений впервые начинают вырисовываться контуры будущего произведения.

## РОМАН О ВЕЛИКОЙ ВОЙНЕ

Для К. Федина творческими импульсами в большинстве случаев являлись зрительные восприятия. «...Гораздо чаще,— признается писатель,— импульсом к работе служат зрительные восприятия, так же, как в большинстве случаев на впечатлениях видимого строится образ»<sup>3</sup>.

Контрастные виды большого незнакомого города в «морозные необычайно солнечные дни», картины зимнего Минска, в котором сосуществовали «как бы два города в одном», а «свет, чистота воздуха, блеск снега объединяли противоречия, превращая город в своеобразное создание искусства»,— эти зрительные восприя-

<sup>1</sup> В. Пушкин. Эвристика — наука о творческом мышлении, с. 119, 137—138, 139.

<sup>2</sup> Цит. по кн.: В. Пушкин. Эвристика — наука о творческом мышлении, с. 117.

<sup>3</sup> Сб. «Как мы пишем». Изд-во писателей в Ленинграде, 1930, с. 175.



тия и привели романиста в творческое расположение. Всколыхнули память, вызвали в ней череду впечатлений, связанных с глубоким и давним интересом к судьбам людей искусства в революции (вспомним хотя бы роман «Братья» — 1928 г.).

Все это нечто формирующееся, пестрое, хаотическое, но уже нечто цельное, в котором автору виделись обрывки судеб героев, сюжетных линий, предощущались очертания и тон повествования, и явилось первоначальным замыслом трилогии. А запечатлением уже познанного на этом этапе стала среди прочего папка с разнообразными записями и набросками, озаглавленная — «Шествие актеров».

Уже был случай наблюдать, как предполагавшийся «роман нравов» из жизни людей искусства превратился в романический цикл с повествованием, близким к эпическому, при котором многие сюжетные «узлы» воссоздают важнейшие коллизии эпохи, а повороты в судьбах персонажей нередко определяются поворотами в судьбе народной.

Решающее значение в пересмотре замысла имел опыт войны народов против фашизма. Эта война поставила в повестку дня самые коренные и первостепенные вопросы — судьбы нации, государства, человечности. Пережив то, что с собой принесла и что показала Великая Отечественная война, нельзя уже было мыслить и писать по-прежнему. Именно в переломном 1943 году Федин «увидел весь роман иными глазами... Первоначальная тема искусства показалась... лишь одним из мотивов. На первый план выступило нечто более значительное. Это была тема истории».

Сам путь, через который прошло развитие этого замысла, заставляет вспомнить другую трилогию в советской литературе.

Романический цикл К. Федина развивает литературную традицию, которую можно назвать в широком смысле «толстовской»: ее вдохновляет весь творческий опыт Л. Толстого, но прежде всего, конечно, художественные открытия автора «Войны и мира» в жанре социально-философской исторической эпопеи. К 40-м годам эта традиция в советской литературе имела значительные достижения. Не говоря уже о других произведениях, были написаны «Тихий Дон» М. Шолохова и «Разгром» А. Фадеева. Из писателей-современ-

ников еще более близкие Федину творческие задачи ставил перед собой А. Толстой в трилогии «Хождение по мукам», завершенной в самый канун войны.

Сопоставление художественных полотен К. Федина и А. Толстого — тема особая и, кстати, не затронутая в литературоведении. Было бы интересно проследить, как в образном строе трилогии К. Федина проявляются некоторые творческие принципы, родственные тем, в каких нашла эпическое выражение тема — интеллигенция и революция — у А. Толстого в «Хождении по мукам» (выдвижение в качестве одного из основных критериев нравственной оценки героев их отношения к народу, судьбам родины; строгий «историзм» самого жанра при том, что главные герои не являются лицами историческими, и т. п.). Такое сопоставление оттенило бы вместе с тем и своеобразие романического цикла К. Федина, где повествование сосредоточивается на судьбах людей искусства и одновременно на передний план выдвигаются образы «инженеров будущего» — профессиональных революционеров-коммунистов.

Весьма любопытно, что аналогична в какой-то степени и творческая история обеих трилогий. Как известно, первая книга «Хождения по мукам» («Сестры») была задумана и написана первоначально в виде отдельного семейно-бытового романа, панорамы нравов, сильно отличающейся от того произведения, каким оно стало позже. «Великим историческим опытом», заставившим пересмотреть написанное и вызвавшим замысел трилогии «Хождение по мукам», для А. Н. Толстого, старшего современника и впоследствии друга К. А. Федина, были гражданская война и упрочение народной власти в России. О событии, перевернувшем весь замысел «Шестивия актеров» с головы на ноги, уже говорилось. И подобно тому, как после переработки романа «Сестры» внутренняя потребность позвала А. Толстого обратиться к непосредственному изображению великого исторического опыта в «Восемнадцатом годе» и «Хмурым утре», романом о Великой Отечественной войне завершается трилогия К. Федина.

В 1949 году, когда писалась итоговая статья «По поводу дилогии», Федин считал какое-то время свой художественный замысел исчерпанным.

Однако намерение остановиться на двух книгах сохранялось, очевидно, ровно столько, сколько нужно

было писателю, чтобы отдохнуть от многолетнего труда над огромной дилогией. Летом 1949 года мысли Федина уже снова заняты дальнейшими судьбами своих героев. На рукописном титульном листе прежнего начала романа «Костер» среди авторской датировки хода работы над произведением есть пометка К. А. Федина: «Начат 24.VII—1949... особенно с сентября 1952»<sup>1</sup>.

Идея нового «синтеза человеческих судеб» давно, как мы знаем, занимавшая Федина, и воплощается в конечном счете в романе «Костер», где вместе с тем непосредственно объективируются пласты впечатлений и переживаний периода войны, которые среди прочего побудили некогда пересмотреть замысел «Шествия актеров»; вбирает в себя новый роман, естественно, и важнейший исторический опыт последующих лет, когда шла работа над книгой.

Летом 1952 года Федин совершает поездку в Тулу<sup>2</sup>, которая станет местом действия многих важнейших сцен в «Костре». Эта поездка дает новый материал для будущего романа. В 1956 году, публикуя в сборнике «Литературная Москва» фрагмент «Костра» — «В Ясной Поляне», — Федин уже публично объявляет, что он входит в «задуманный много лет назад и давно начатый, новый мой роман», который «должен завершить собою трилогию». Ко времени между 1949—1953 годами и относится окончательное определение замысла и начало активной работы над романом «Костер».

Отвечая на вопрос об источниках материала для творчества, К. Федин заметил: «У поколения советских писателей, видевших вторую мировую войну, все сеновалы памяти набиты военным материалом, у них воспитаны войною все чувства».

В сюжетно-композиционном строе первой книги «Костра» большое место занимают варьирующиеся восприятия героями известия о начале войны. Интерес-

---

<sup>1</sup> Архив К. А. Федина. В дальнейшем извлечения из рукописных источников и писем, характеризующие творческую работу К. А. Федина над романом «Костер», приводятся по материалам этого архива без дополнительных ссылок.

<sup>2</sup> З. Левинсон. Образ времени. Тульское книжное изд-во, 1964, с. 168.

но поэтому, при каких обстоятельствах встретил эту весть сам писатель.

«Я познакомился с Фединым в 1941 году,— вспоминает К. Паустовский,— за несколько дней до начала войны.

В одно синее и безмятежное июньское утро мы сидели с Фединым на террасе его дачи в Переделкине, пили кофе и говорили о литературе, нащупывая общие взгляды и вкусы.

Внезапно распахнулась калитка, в сад вбежала незнакомая ни Федину, ни мне рыжеволосая женщина с обезумевшими глазами и, задыхаясь, крикнула:

— Немцы перешли границу... Бомбят с воздуха Киев и Минск!

— Когда? — крикнул Федин, но женщина ничего не слышала,— она уже бежала по шоссе к соседней даче.

Мы вышли, зная, что нужно куда-то идти, что нельзя оставаться одним в доме. Мы пошли в сторону станции. Нам встретились два пожилых рыбакова. Они шли навстречу нам со станции на пруд и тащили идиллические бамбуковые удочки.

— Война началась,— сказал им Федин...

Над лесом, поблескивая тусклым серебром, уже подымался в небо аэростат воздушного заграждения.

Мы остановились на поляне и смотрели на него. Кашка цвела у наших ног— теперь уже довоенная кашка— вся в росе и петлях душистого горошка. От земли шел теплый запах устоявшегося лета.

Мы молча поцеловались и разошлись. Может быть, навсегда. Слова были не нужны. Надо было быть на людях, ехать в Москву и немедленно действовать»<sup>1</sup>.

«Во время... войны с Германией,— рассказывает К. Федин в «Автобиографии» (1957),— я побывал во фронтовых городах и селах родины, сражавшейся против врага... О многом заставила подумать русского человека Западная Европа за годы второй мировой войны.

И как ответом на эти чувства явилась новая моя поездка за границу в 1945—1946 годах, в Германию, на процесс виновников войны в Нюрнберге...

---

<sup>1</sup> К. Паустовский. Взамен юбилейной речи (К семидесятилетию К. А. Федина).— «Новый мир», 1962, № 2, с. 245—246.

Три цикла публицистических очерков<sup>1</sup> были написаны за это тяжкое для родной земли и незабвенное по народной героике время — слишком слабая дань писателя своей стране в годовщину ее жертвенной борьбы с врагом. *И я не перестаю надеяться, что мне в своей прозе удастся полнее воплотить человека, рожденного историей Великой Отечественной войны»* (1, 18—19). Выделенные мною слова писались уже в то время, когда шла работа над романом.

Таковы некоторые автобиографические истоки, способствовавшие, наряду с другими, определению замысла «Костра». Какую же конкретную направленность обретал этот формирующийся замысел?

Выступая в 1959 году перед читателями в Саратове, К. Федин говорил, как ему видится построение произведения. Роман должен состоять из нескольких «больших частей, глав, каждая из них посвящена определенному гнезду героев, есть часть извековская, есть часть цветухинская, есть часть, в которой выведена русская, советская деревня предвоенного времени» и которую — добавлю от себя — можно назвать веригинской, наконец, есть часть пастуховская. «Думаю, — заметил К. Федин, — что не будет особых изменений в фундаментальных закладках, но в фабуле будут еще неожиданности»<sup>2</sup>.

Приблизительно так оно и получилось.

Если говорить о событийных линиях, то «гнезда героев» в первой книге «Костра» объединены лишь немногими фабульными нитями. Извеков нигде не сталкивается ни с Цветухиным, ни с Пастуховым, те, в свою очередь, не встречаются между собой. А народная артистка Анна Тихоновна Улина, которую для пущей представительности торжества ждут на дне рождения маститого драматурга, оказывается, накануне неожиданно вылетела в Брест, и когда один из гостей называет фамилию ее мужа («саратовский, муж-то ее. Из-

---

<sup>1</sup> «Несколько населенных пунктов» («Освобожденная Орловщина»), «Свидание с Ленинградом», «На Нюрнбергском процессе». Кроме того, теме борьбы с фашизмом посвящены написанные К. Фединым в годы войны рассказы, киносценарий «Норвежцы» и пьеса «Испытание чувств».

<sup>2</sup> Цит. по стенограмме выступления К. А. Фебина на научной конференции в Саратовском университете 29 сентября 1959 г.

веков»), эта фамилия, сгладившаяся в памяти Пастухова, ничего ему не говорит...

Впоследствии сюжетные линии, как можно судить по опубликованным главам второй книги, сложно и неожиданно сойдутся, проявляя уже накопленные возможности тесного переплетения событий и лиц. А пока, если читатель воспринимает как живое целое «части» романа, мало связанные между собой внешней интригой, если ощущает в их чередовании художественную логику и закономерность, то происходит это потому, что «гнезда героев» объединены одной темой, одним событием, неумолимо прокатывающимся через жизнь разных людей,— началом войны. То меняя тональность, то создавая контрасты, романист «держит» читательский интерес и ведет его, сопоставляя, как воспринимают одно и то же событие различные люди.

«Веригинская» часть задумана как своеобразная эпическая увертюра к чередованию других «гнезд героев». Насыщенные пейзажами русской природы, звучащие сочным, живым народным говором, эти страницы показывают будни деревни в самый канун войны.

Едва ли не с начала писательского пути для Федина было неприемлемым решение проблем интеллигенции и личности вне проблемы народа. Это проявилось уже в первом романе «Города и годы», где одной из решающих «проверок» жизненных позиций Старцова стала гибель из-за его доброты к врагу — маркграфу Шенау — семидольского мужика Федора Лепендина. Старцов, с его прекраснородушием и мягкотелостью, вольно или невольно оказался виновен перед народом. Проверку творческой личности народным «углом зрения» писатель по-своему продолжил в «Братьях», «Первых радостях» и «Необыкновенном лете».

Близкую позицию занимает Федин и в новом романе.

Разумеется, проявления народного «угла зрения» в «Костре» не сводятся к изображению народных сцен, «деревенские» главы — лишь один из наглядных примеров. Эти главы композиционно важны в «Костре». Ведь в конечном счете главным мерилom полезности народу будет оцениваться весь сложный интеллектуальный и нравственный мир героев книги. От того, насколько Пастуховы, Извековы, Цветухины, Рагозины выверяют свой «компас» по этому главному азимуту — ответст-

венности и долга перед народом, зависит их способность в каждый данный момент — и, прежде всего, в тяжкую годину войны — найти свое место в жизни.

Говоря иными словами, направленность художественного замысла «Костра» и вызывается основной его проблемой — соотношением личности и народа в грозную пору военных испытаний.

Уже название произведения вкупе с эпиграфом включает определенный «диапазон» читательских восприятий и афористически передает главную мысль. Интересно присмотреться поэтому к процессу поиска Фединым названия и эпиграфа для романа.

На титульном листе прежнего начала рукописи рядом с авторской датировкой хода работы над романом за десять лет выписаны столбиком предполагавшиеся варианты названий, которые возникали у писателя, по-видимому, в разное время. Часть вариантов сопровождается как бы кратким размышлением на бумаге, почему они не подходят. Вот эта запись Федина:

«Под Москвой» — оч[ень] локально. Нет.

«1941» — слишком велик объем историч[еского] содерж[ания].

«Нашествие» — было бы отлично, если бы...

«Переход в наступление».

«Маяк», «Снег» («На древнем поле»).

«Поле», «Возмездие».

«Поля возмездия» (но ведь «мы не мстим»).

«Снежное поле».

Колонка перечеркнута Фединым и слева против нее написано: «Все очень худо».

Точно так же зачеркнуто первоначально стоявшее на титульном листе рукописи название: «Метель (роман в... книгах)».

Ниже колонки, содержащей варианты названий, со знаком плюс стоит: «Костер».

Можно выделить два смысловых ряда, в пределах которых в основном ведется поиск названия для книги.

В одном случае преобладает стремление передать историческую значимость изображаемых событий, развернувшихся в июне 1941 года и завершившихся тульской обороной и началом разгрома немцев под Москвой. Отсюда варианты названий — «Под Москвой», «1941», «Нашествие», «Переход в наступление»...

В названиях другого ряда писатель ищет образ, который передавал бы так или иначе воздействие этих событий на психологию героев. Особо пытается автор выразить оттенок глубины эмоционально-психологического состояния людей, вызванного войной, его массовидную стихийность. Этот оттенок ощутим уже в таких названиях, как «Снег» («На древнем поле»), «Поля возмездия», «Метель». Еще отчетливее выступает он в названии «Костер», обозначающем ответную реакцию активного характера.

Интересно, что окончательный выбор учитывает оба смысловых ряда, в которых велись поиски названия, хотя в соответствии с особенностями свойств историзма в романе главенствует «психологическая» тенденция. Книга называется «Костер», с подзаголовком «Вторжение».

В тесной связи с названием происходит выбор эпитафия к роману.

Первоначально книга имела три эпитафия, взятые из произведений Пушкина. Все они обозначены на прежнем титульном листе рукописи:

«В наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании. Пушкин».

«...небо слилось с землею...» «Метель».

«Но явно счастье боевое служить уж начинает нам». «Полтава».

Первое изречение, очевидно, с точки зрения Федина, чрезмерно декларировало жанровые особенности романа да и всей трилогии. Второй и третий эпитафии стали излишними, когда отпало название «Метель» и возникло нынешнее.

Одно время вторым эпитафием к «Костру», наряду с теперешним, служило высказывание: «Я начал с заголовком о жизни и смерти, но когда кончил, вычеркнул слова «и смерти», потому что слова эти потеряли свой смысл. Л. Толстой».

На странице прежнего начала рукописи против места, где это высказывание приведено как эпитафия, Федин пометил: «Пожалуй, исключу?» Вероятно, слова эти показались автору неподходящими на открытие книги, где так много места занимает испытание характеров «на страшной грани между жизнью и смертью» и боль от потери миллионов на недавней войне.



Наконец, среди черновых набросков к «Костру» есть запись, отражающая дальнейшие поиски эпитафии: «А м.б., — помечает для себя Федин, — все-таки добавить эпитафией:

Страшный бой идет кровавый,  
Смертный бой, не ради славы,  
Ради жизни на земле.

*А. Твардовский*

Современно. И вечно?» Запись перечеркнута писателем, и рядом поставлено категорическое: «Нет».

«Костер» — произведение о войне, но не о смертных сражениях и армейских буднях, а именно на эту сторону войны могли обращать внимание строки эпитафии. В романе, — говорит Федин, — «батальные сцены не занимают большого места: ведь я не баталист».

Играет роль, судя по авторскому заключению, по видимому, и такое обстоятельство. Частое употребление приведенных строк из «Теркина» сделало их крылатыми. Но если они будут вызывать у читателя прямое представление о поэме, насколько останутся они созвучными роману тогда?

Василий Теркин — частица солдатской массы, олицетворение воюющего народа. Не случайно автор «Книги про бойца» сознательно избегает всякой лично-индивидуальной детализации в изображении героя и наделяет его чертами «всеобщности», близкой к фольклорной традиции. А такая художественная традиция едва ли созвучна замыслу психологического и интеллектуально-философического романа К. Фебина, посвященного соотношению личности и народа в войне.

Федин стоит на позициях психологического анализа, исследующего своеобразие, многосложность и противоречивость проявлений нравственных качеств у каждой отдельной личности. Об этом писатель заявляет и сам, касаясь произведений советской литературы о минувшей войне и сопоставляя их с изображением героизма человеческого поведения в русской классике (см. «Приложения»).

«Костер» — роман об отношениях личности и советского общества, личности и народа в тяжкую годину военных испытаний. Этим и определяется окончательный выбор эпитафии к роману — «Ветер задувает свечу

и раздувает костер» — с обозначением: «Старое изречение»<sup>1</sup>.

В основу «деревенских» глав «Костра» легли многолетние впечатления и наблюдения К. Федина прежде всего над жизнью сельской Смоленщины. Работая над «Костром», Федин заново посещает места своей писательской молодости.

И. Соколов-Микитов, давний литературный со товарищ Федина, в статье, написанной по поводу его 70-летия в форме «Письма к другу», вспоминает: «...в двадцатых годах — ты не раз приезжал гостить в деревню, на «глухую» Смоленщину... Тебя изумляли наши смоленские мужики, удивляла деревня, переживавшая крутые переходные времена... Ты запомнил «дядю Ремонта», нашего деревенского бессребреника пастуха Прокопа, его приемную дочку Проску с трагической судьбой шекспировской героини... Помнишь простецкие деревенские песни:

Хороша паша деревня Кочаны,  
Заросла она малиною...<sup>2</sup>

Для тебя... это была подлинная, не показная, не выдуманная Россия. Россия полей и лесов, народных песен и сказок, живых пословиц и поговорок... вечный и чистый источник ярких слов... В твоих прежних произведениях, в новом романе (речь идет о «Костре». — Ю. О.) я с радостью встречаю знакомые мужицкие имена»<sup>3</sup>.

Смысловая роль «деревенских» глав существенна и в дальнейшем сюжетном развитии первой книги «Костра». Потому только, что мы уже побывали в деревне Коржики, близко узнали семью потомственных кузнецов Веригиных, — напряженные раздумья Пастухова, Цветухина, Извекова и других героев о народе, о судь-

---

<sup>1</sup> Этот афоризм принадлежит Ларошфуко.

<sup>2</sup> Первая строка этой песни стала эпиграфом к рассказу К. Федина «Пастух» (1926). В рассказе получили художественное претворение судьбы людей, о которых говорит И. Соколов-Микитов: за главными героями остались даже имена прототипов — в произведении действуют пастух Прокоп по прозвищу «дядя Ремонт» и его приемная дочь Проска, сохранилось и название места действия — деревня Кочаны. Впечатлениями от пребывания на Смоленщине в 1923, 1925—1926 годах навеяны и другие произведения К. Федина (рассказы «Гишина», «Утро в Вяжном», повесть «Трансвааль»), вошедшие в сборник «Трансвааль» (1927).

<sup>3</sup> «Новый мир», 1962, № 2, с. 243—244.

бах культуры, о войне становятся еще более впечатляющими, а у именитого драматурга Александра Владимировича Пастухова появляются еще и два вполне реальных оппонента, которые вторгаются в его спор с самим собой — с кем он, Пастухов, в этот неожиданный грянувший час испытаний?

Один из этих «оппонентов» — перешедший на городское жительство представитель веригинского семейства — шофер Матвей. Другой — тоже знакомый нам из предыдущих глав, его односельчанин, фигура достаточно зловещая, бывший коржиковский кулак, а ныне пригревшийся подле Пастухова в качестве сторожа его дачи Тимофей Нырков, тот самый, хмельные проклятия которого («У-у, пара-зит!.. Спишь? Тря-се-ссия!») нечаянно прерывают предрассветные думы Александра Владимировича.

Матвей Веригин, который по обязанности личного шофера неизменно сопутствует «патрону», как бы корректирует его восприятие и в ряде случаев обнажает духовный снобизм Пастухова.

Так, с первых же глав романа, начинает проявляться в нем тот народный «угол зрения», который пронизывает так или иначе, причем в формах самых многообразных, весь «Костер». Этот взгляд и определяет, в конечном счете, разрешение сложных морально-этических проблем произведения, объединенных главной темой, — война и гуманизм.

В процессе формирования и осуществления замысла, в особенности если это замысел крупного эпического полотна, художник нередко начинает ощущать, что ему недостает впечатлений, сведений из интересующей его сферы жизни.

Так начинается целенаправленное изучение действительности художником, вызванное потребностями замысла.

Писательская профессия выработала свои формы и приемы накопления материала для дальнейшего осуществления замысла. Совершенно очевидно, что для целей книги недостаточно их рассмотрения лишь с точки зрения технологии литературного труда и психологии творчества. За индивидуальным многообразием сложившихся и постоянно пополняемых форм писатель-

ской работы стоят основные способы художественного познания, которыми располагает литература. Средства, обеспечивающие развитие замысла, являются вместе с тем дальнейшими ступенями на пути к художественному открытию.

Так от вопроса, более или менее узкого, неизбежен переход к одной из важных проблем литературной теории и практики. Это — так называемая проблема «изучения действительности» художником, проблема, имеющая свое далекое прошлое и вызвавшая немало разнотолков в критической литературе последнего десятилетия.

ЕЩЕ РАЗ О ПРОБЛЕМЕ «ИЗУЧЕНИЯ  
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ»

## О СПОРАХ ВЧЕРАШНИХ И СЕГОДНЯШНИХ

В конце 1962 года журнал «Вопросы литературы» опубликовал ту самую анкету «Молодые — о себе», иные ответы из которой долго потом поминались в критических статьях.

Дело происходило перед Четвертым Всесоюзным совещанием молодых писателей, и в числе тогдашних молодых, принявших предложение рассказать «о себе», были В. Аксенов, А. Вознесенский, А. Гладилин, Н. Дамдинов, И. Драч, Е. Евтушенко, Ю. Казаков, В. Быков, В. Липатов, Ю. Марцинкявичюс, П. Проскурин, А. Приставкин, Ю. Семенов, И. Фоняков и другие. Словом, свыше тридцати литераторов, в разной мере уже добившихся известности и признания у широкого читателя. Среди вопросов, поставленных редакцией, был такой: «Как Вы изучаете жизнь, как собираете материал для своих произведений?»

В те годы на писательских собраниях и в печати активно ратовали за тесную связь литературы и искусства с жизнью, говорили и писали о жизненном опыте литератора, дискутировали о понятиях «современная тема», «актуальность и злободневность материала» и т. п. В самом факте этих обсуждений отражались важные сдвиги

ги, происходившие с середины 50-х годов в разных сферах экономической и духовной жизни страны. Литература отвечала на эти процессы возрастанием гражданской зрелости художника, самостоятельности писательского мышления, повышением веса и цены слова, то есть, иными словами говоря, отвечала — сближением с действительностью.

Этой-то объективной направленностью и вызывалась постановка в критике вопросов, которые обозначаются, быть может, и не совсем удачным выражением «изучение действительности» художником. В те годы было высказано немало важного и справедливого, вместе с тем развернувшиеся обсуждения зачастую несли в себе признаки кампанейщины, отпечаток скорого на руку примитивизма в решениях сложных и деликатных проблем.

Редакция обращалась к молодым писателям с вопросом: «Как Вы изучаете жизнь?..» И в намеренных парадоксах многих ответов отчетливо прозвучал полемический вызов:

«Думаю, что специально жизнь никто не изучает. Специальное изучение жизни сделало бы жизнь невыносимой» (П. Зейтунцян).

«Жизнь «изучается» сама по себе. Я не отношусь к жизни как к объекту «изучения»... Конечно, очень помогают поездки в разные районы страны» (В. Аксенов).

«Жизнь специально я не изучаю и материалов не собираю, кроме тех случаев, когда едешь по заданию редакции. Я вообще не понимаю этого термина — «изучение жизни». Жизнь можно осмысливать, о ней можно размышлять... Я много езжу, и после каждой поездки выходит у меня рассказ, а то и два...» (Ю. Казаков).

«Думаю, что лучший способ набирания жизненного опыта — это жить» (А. Вознесенский).

«Вопрос изучения жизни — вопрос сложный и запутанный частью наших критиков-примитивистов... М. Ю. Лермонтов написал поэму «Демон», которая, может быть, была наиболее актуальна для того времени, да и сейчас не теряет своего художественного значения. Но никому не придет в голову упрекать поэта в том, что он не ездил в командировку в небеса и не работал у котлов в преисподней. И тем не менее... Мне кажется, что нет такой проблемы — нарочитого школярского изучения жизни» (А. Гладилин).

«Я не изучал жизнь с неким микроскопом, а просто жил. Иногда писал стихи, что, впрочем, включаю в понятие «просто жил» (Е. Евтушенко).

«По-моему, писатель должен быть не столько изучающим жизнь, сколько создающим ее и переделывающим» (Ю. Семенов)<sup>1</sup>.

Содержание ответов, наподобие приведенных, часто было противоречивым и не исчерпывалось полемическим вызовом. Были ответы и другого рода. Однако голоса участников анкеты, непредвзято и углубленно обсуждавших проблему «изучения действительности», явно тонули в возбужденном и ироническом гуле. Критика, естественно, не могла пройти мимо такого поругания и, как уже было сказано, не осталась в долгу.

Даже статья С. Гайсарьяна в том же журнале «Вопросы литературы», отличавшаяся спокойным тоном и аналитичностью, не избежала кое-каких характерных издержек. Не устраивавшие автора ответы разных писателей группировались по признаку, что они выражают «совсем иное отношение к самому призванию писателя, иное понимание им своего долга и назначения»<sup>2</sup>.

Да, словесная бравада не была признаком силы. В нее облекалось неумение противопоставить верный взгляд на вещи распространенному примитивному пониманию «связи с жизнью». Выдвигая в качестве альтернативы «изучению действительности» формулу «просто жить», ее приверженцы вольно или невольно отстраняли от себя тем самым опыт профессионального писательского постижения действительности, накопленный литературой.

Весьма различные по литературным интересам и пристрастиям участники анкеты вместе с тезисом «просто жить» приближались к позиции самотека в понимании формирования творческой индивидуальности. Первоначально предложенный редакцией вопрос о способах сбора материала для произведений, таким образом, расширялся. Возникло реальное опасение, не поведут ли за собой такие настроения в перспективе к обеднению духовного опыта, питающего творчество молодых

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1962, № 9, с. 117—158.

<sup>2</sup> С. Гайсарьян. Творчество, жизнь, искания (Размышления над писательскими анкетами).— «Вопросы литературы», 1962, № 10, с. 4.

литераторов. И достаточно ли сознают некоторые из них, что для художника вся суть вопроса именно в том и заключается, *как жить*, как лучше осуществить свое назначение.

Безусловно, критика в целом была ближе к истине, чем иные скорые на афоризмы молодые писатели. Однако и критики не были безупречны.

Сколь ни зависит область психологии творчества от литературной позиции и понимания писателем своего долга и назначения, все-таки то и другое — вещи разные. Методика труда — не метод и не мировоззрение. Так что всякого рода произвольные обобщения и ярлыки, пожалуй, нигде так не рискованы, как тут.

Далее, в самих критических отповедах здравницы в честь *изучения жизни* явно преобладали над попытками изучения собственно литературной проблемы. Например, среди авторов задиристых парадоксов было много поэтов. А в критических статьях словно бы само собой предполагалось, что поэт и прозаик изучают действительность одинаково и дело заключается только в том, чтобы они изучали ее еще больше.

Между тем проблема *профессионального* постижения жизни художником имеет солидное прошлое. На разных исторических этапах на нее давали ответ каждодневной творческой практикой и ее осмысливали мастера русской и мировой литературы. И этот опыт — важнейший источник для понимания многообразных тенденций литературного развития.

Резонно напоминал не так давно Л. Новиченко: «От распространенной в свое время формулы об изучении жизни, — писал он, — критика наших дней не без основания воздерживается — слишком уж наивно прагматический (чтобы не сказать, ремесленнический) смысл нередко в нее вкладывается (см. об этом, например, у Твардовского: «Роман заранее напишут, приедут, пылью той подышат, потычут палочкой в бетон, сверяя с жизнью первый том...»). Однако не вызывают особого доверия и привычные ныне разговоры о «новом понимании» связей литературы с жизнью, в основу которого кладется специализация на чистой «духовности», проникновение в интимные «тайники души» (без совершенного знания реальных жизненных обстоятельств, исторических процессов, без постижения того дела, к которому приставлена эта душа?!). ...Проблема истинно профес-



сионального постижения современных жизненных процессов — в их пестрой фактической конкретике, в их глубинной социальной и духовной сути — остается одной из самых жгучих проблем, стоящих перед всем писательским коллективом и перед каждым литератором»<sup>1</sup>.

## ЗОЛЯ ИЛИ ЛЕВ ТОЛСТОЙ?

Литература как сфера человеческой деятельности располагает определенными способами художественного познания; мастера слова создали и продолжают изобретать разнообразные формы и приемы накопления материала для творчества. Этими способами и формами, казалось бы, одинаково пользуются приверженцы различных литературных школ и направлений. Но их позиции отчетливо проявляются в характере использования и осмысления этих способов, форм и приемов художественного постижения жизни.

Возьмем, например, дискуссию вокруг проблемы изучения действительности художником, развернувшуюся после выступления в печати Эмиля Золя.

В 1880 году Золя опубликовал работу «Экспериментальный роман», явившуюся литературным манифестом натурализма. Характерной чертой теории «экспериментального романа» было перенесение методов естественнонаучного исследования на художественное творчество. Писатель, подобно ученому, должен опираться на факт, пользоваться способом «документального исследования» действительности. Романист, как и ученый-экспериментатор, не должен поддаваться субъективным пристрастиям, его задача — установление истины, а не ее истолкование. Как пишет Золя, романисты «не делают заключений. Они довольствуются изложением фактов». И дальше: «Надо предоставить науке формулировать законы, а мы, романисты... только пишем протоколы».

Задачами объективистской констатации происходящего определяется и отношение теории «экспериментального романа» к художественной фантазии, представляющей собой мыслительную, преобразующую эмпири-

---

<sup>1</sup> «Дружба народов», 1969, № 6, с. 233.

ческий опыт способность искусства. «В прежние времена высшей похвалой романисту звучало признание: «У него есть воображение». Теперь такую похвалу можно счесть почти что порицанием», — говорится в одной из статей, вошедших в книгу «Экспериментальный роман». Золя, правда, не отвергает начисто необходимости художественного вымысла для «романа наблюдения и исследования». «Конечно, романист и теперь еще вымышляет», — признает он. Однако «во всей совокупности произведения это занимает лишь незначительное место»<sup>1</sup>.

Таков в общих чертах был в тот период взгляд Золя на обсуждаемую проблему, именно в тот период, поскольку литературно-теоретические установки писателя на протяжении его творческого пути видоизменялись и в целом имели достаточно противоречивый, двойственный характер. Рядом с натуралистическими художником развиваются взгляды реалистической эстетики, идущие в одном русле с оценками и масштабными устремлениями Бальзака, отца «Человеческой комедии».

Демократические убеждения Золя, борца по натуре, его талант и могучая художественная фантазия опрокидывали и преодолевали объективистский фактографизм и холодную рассудочность многих его эстетических установок. Писатель создавал не бесстрастные «протоколы действительности», а художественные обобщения, полотна огромной обличительной силы. Украинский революционный демократ Иван Франко еще в 1898 году справедливо утверждал, что «наряду с неважным теоретиком» в Золя «живет великий художник и сильный, прямой, честный характер...»<sup>2</sup>. И Анатолий Франс, подводя итоги творческой деятельности писателя, имел все основания сказать, что Золя «был этапом в сознании человечества»<sup>3</sup>.

Несостоятельными, таким образом, были не сами по себе способы активного наблюдения и эксперимента, питавшие творческую практику великого француза, его произведения, оказавшие большое влияние на развитие современного социального романа. В целом «это было

---

<sup>1</sup> «Литературные манифесты французских реалистов». Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, с. 116—117, 103, 104.

<sup>2</sup> И. Франко. Сочинения, т. 10. М., Гослитиздат, 1959, с. 112.

<sup>3</sup> Анатолий Франс. Собр. соч., т. 8. М., Гослитиздат, 1960, с. 570.

подлинным новаторством в литературе», «роман вырвался из обычных рамок — романа семьи», как замечал И. Г. Эренбург, при всем подчеркивании негативных черт в методике «документального исследования действительности» у Золя (см. развернутые суждения И. Г. Эренбурга на этот счет в «Приложениях»).

Несостоятельным в ряде принципиальных моментов было теоретическое обоснование способов «изучения действительности» художником, данное Золя в духе натуралистической эстетики, и нередко жесткое подчинение собственной творческой практики этим постулатам. Подхваченные французскими и русскими (типа Боборыкина) эпигонами Золя многие его теоретические установки стали использоваться для прикрытия безыдейности и натуралистического фактографизма в искусстве, того ползучего и бездумного описательства, которое высмеивал Салтыков-Щедрин, признававший литературную деятельность самого Золя в целом «весьма замечательною».

Известно, например, как едко оценивал Салтыков-Щедрин теорию и практику натуралистического так называемого «изучения действительности». «Чтобы написать повесть, роман, комедию, драму... — иронизировал он, — нужно только сесть у окошка и пристально глядеть на улицу. Прошел по улице франт в клетчатых штанах — записать... потом проехал извозчик и крикнул на лошадь: «Эх ты, старая!» — записать. Посидевши таким образом у окна суток с двое, можно набрать такое множество наблюдений самых разнообразных, что затем остается только бежать в типографию...». И у подобной творческой практики один излюбленный аргумент, — подытоживал Щедрин в другой раз, имея в виду многочисленных эпигонов Золя, — «я не идеолог, а реалист; я описываю только то, что в жизни бывает...»<sup>1</sup>.

Иное истолкование проблема получила у представителей реалистической эстетики.

«...Я пишу не биографию Николая, — замечал Л. Толстой, — но несколько сцен из его жизни мне нужны в моей повести «Хаджи-Мурат». А так как я люблю писать только то, что я хорошо *понимаю*, аупап, так ска-

---

<sup>1</sup> Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полн. собр., соч. т. VIII. М., ГИХЛ, 1937, с. 289; т. XIV, с. 205.

зять, les coudées franches (имея... руки несвязанными.— Ю. О.), то мне надо совершенно, насколько могу, *овладеть ключом к его характеру*. Вот для этого-то я собираю, читаю все, что относится до его жизни и характера...»<sup>1</sup> (Выделено мной.— Ю. О.)

«Овладеть ключом к характеру» — в этих словах выражено, пожалуй, главное, чем определяется отношение Толстого-художника к проблеме изучения действительности. Исчерпывающее знание психологии героя и обстоятельств его жизни, всего, «что относится до его жизни и характера», свободное владение историческими фактами, деталями и подробностями, конечно, и само по себе поможет писателю иметь руки несвязанными, но знания прежде всего должны возбудить *художническое понимание*. Должны возникнуть связь между историческими фактами и духовным миром автора, проскочить искры симпатий и антипатий, зароиться сравнения исторического лица со встречавшимися автору людьми, с их манерами, поступками и т. п. Это и будет — «овладеть ключом к характеру».

Глубокое постижение человеческих характеров Толстой считал главной отличительной чертой художника. «У моих приятелей литераторов, старых холостяков,— иронизировал Л. Толстой,— у всех одна общая грустная черта: встречаясь с человеком, они считают необходимым вперед определить себе его характер и потом это мнение берегут, как красивое произведение ума. С таким искусственным мелким знанием нельзя любить и поэтому знать человека»<sup>2</sup>. «Знать» и «любить», то есть судить *пристрастно*, для Толстого-реалиста — это взаимообусловленные и нерасторжимые понятия.

Исторический жанр повести «Хаджи-Мурат» накладывал свой отпечаток на изучение жизненных характеров, но не менял для писателя дела по существу.

Опрямую и многообразную по формам работу (изучение книг, документов, архивов, поездки по местам действия, опросы очевидцев и т. п.) совершал для этого Толстой, и тут для него не было мелочей. Один из современников вспоминает, что Лев Толстой при работе над «Хаджи-Муратом» настойчиво интересовался, был ли кавказский наместник Воронцов во время действия

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 74, с. 24.

<sup>2</sup> Там же, т. 47, с. 199.

повести графом или князем, и даже «лежа больным в постели, все шептал: «граф, князь», и, наконец, попросил принести материал, чтобы убедиться, как на самом деле было». По наблюдениям Л. Мышковской, «требования точности и верности действительности, которые предъявлял Толстой, распространялись им не только на исторические факты, но и на внешность, даже на костюмы исторических лиц». Работая над образом Николая I, он доискивался, например, носил ли государь в 50-х годах плюмаж (украшение из перьев на воинском головном уборе) или нет.

Почему так важны были для писателя эти порой, казалось бы, ничтожные черточки? Искусству Л. Толстого была чужда, конечно, та подмалевка достоверного исторического колорита, которая у посредственных сочинителей, даже реалистической школы, но невольно отдающих дань фактописательству, так часто подменяет собой действительный историзм и подлинную художественную правдивость произведения. Автор «Хаджи-Мурата» изучал исторические факты для того, чтобы по этим крупицам и реликтам прошлого угадать психологический склад людей и понять обстоятельства их жизни, найти «ключ к характерам». И поэтому для Толстого по-своему одинаково важно, был ли Воронцов князем или графом, носил ли царь плюмаж на воинском уборе и был ли сад при доме, где жил Хаджи-Мурат перед бегством от русских, и даже — спрашивает Л. Толстой оставшихся в живых очевидцев — «чи были лошади, на которых он хотел бежать?.. И хорошие ли это были лошади и какой масти?».

В противоположность приверженцам натурализма достоверность в изображении фактической основы произведения не являлась для Л. Толстого самоцелью и не была для него равнозначна художественной правдивости. Изучение действительности при работе над замыслом никогда не ограничивалось для Толстого собиранием фактов, но всегда было для него художественным мышлением.

Мысль, выстраданную всем опытом жизни, отвечающую незыблемым основам собственного знания о действительности, писатель ставил выше иных суетных или криводушных свидетельств очевидцев, черпая из их показаний лишь то, в истинности чего был уверен. «В «Хаджи-Мурате», как и во многих произведениях позд-

ней поры творчества Толстого,— замечает исследователь,— элемент обличительства играл очень значительную роль. Исторические источники, которые были в распоряжении Толстого, этой особенностью отнюдь не отличались,— напротив, в большинстве случаев авторы их были полны глубочайшей почтительности перед властью имущими, всякий критицизм был им чужд. Но это обстоятельство не смущало Толстого. В источниках (такого рода.— Ю. О.) он искал лишь правду фактическую — описание эпизодов и деталей из жизни интересовавших его лиц, подробности исторических событий. Интерпретацию же всему изображаемому он всегда давал такую, какая соответствовала его взглядам на самый предмет, следуя источникам лишь в тех случаях, когда их оценки не противоречили его собственным»<sup>1</sup>.

С этим связано важнейшее отличие эстетики реализма (одну из вершин которой представляют собой литературные взгляды Толстого) от натуралистических концепций — доверие к личности художника, к его знанию о жизни, к его таланту, к взлетам его творческой фантазии, осуществляющей типизацию действительности.

Стремлением найти «ключ» к изображаемому характерам, а для этого разбудить собственный душевный опыт, углубляя и расширяя его за счет притока новых жизненных впечатлений, определяется и отношение к изучению действительности со стороны видных мастеров советской литературы. При всей, разумеется, своеобразности как происхождения, так и выражения системы взглядов и суждений каждого по этому поводу, отражающих индивидуальность пройденного пути и извлеченных уроков.

В романе К. Федина «Первые радости» есть примечательный спор между двумя главными героями — людьми искусства. Этот спор возникает в сцене дружеского застолья вскоре после посещения ночлежки, куда надежда провинциального театра Цветухин уговорил поехать с собой за компанию Пастухова «для изучения типов», потому что готовился спектакль по остросовременной пьесе Горького «На дне», а Цветухин был «за-

---

<sup>1</sup> Л. Мышковская. Мастерство Л. Н. Толстого, с. 244, 213, 222.

ражен московской модой на Станиславского». Идет 1910 год. И вот несколько выдержек из романа:

«...Ты хочешь точнее воспроизвести на сцене вот такого волосатого пропойцу?» — говорит Пастухов. — «Для чего спонадобилась тебе точность? Чтобы сделать на подмостках второй ночлежный дом? Для чего? Ступай сходи на Верхний базар, там есть второй ночлежный дом...»

И он же продолжает далее: «...Двадцать — тридцать лет назад Золя всем своим трудом проповедовал точное перенесение действительности в романы. Он ездил на паровозе, чтобы затем изобразить в книге машиниста, спускался в шахты, ходил в веселые дома. И я недавно перелистывал старые французские журналы и нашел карикатуру, напечатанную после выхода его романа «Париж». На мостовой, под копытами лошади, лежит бедный Золя в своем пенсне со шнурочком, без цилиндра, и под карикатурой написано: «Господин Золя бросился под фиакр, чтобы затем жизненно описать чувство человека, которого сшиб извозчик...»

«— Ты консерватор, Александр», — возражает Цветухин. — «Ты повторяешь то, что говорят у нас самые отсталые люди сцены, рутинеры. Как ты можешь отрицать, что артист должен изучать подлинную жизнь? Это — мракобесие!»

«...Жизнь воображения — вот сущность художника или выдающегося ума», — настаивает Пастухов. — «И, заметь, Толстой говорит: подниматься и падать душою. Душою, дорогой мой Егор, то есть тем же воображением, а не как-нибудь еще. Иначе получится карикатура на Золя... Вот этакому изучению жизни Толстой и Бальзак и противоречат».

Спор на этой стадии завершается таким выводом Пастухова: «...Но вот что я твердо знаю: реалисты Бальзак и Толстой нас обманули. Это — самые фантастичные художники из всех, какие были... Они совсем не занимались копированием подлинной жизни. Книги их — плоды тончайшего воображения. Именно поэтому они убеждают больше самой жизни. И я исповедую одно: мой мысленный взор есть бог искусства. Мысленный взор, вездесущая мысль, понимаешь? Я вижу мысленным взором любой ночлежный дом так же, как вижу

египетского фараона, как вижу мужичью клячу или члена Государственной думы. Вездесущей мыслью я поднимаюсь и падаю, совершаю добро и зло. В воображении своем, в фантазии подвержен прекрасному и отвратительному, ибо я художник.

Он поднял рюмку.

— За художника, против копировщика. За Толстого, против Золя. За бога искусства — воображение!»

Беседа прерывается появлением квартирохозяина Меркурия Авдеевича Мешкова. Следует глава, посвященная описаниям праведной и благочестивой жизни этого лавочника, владельца многой недвижимости и содержателя ночлежки, а затем сцены — поведение Меркурия Авдеевича во время продолжающейся дружеской пирушки и его попытка, пользуясь новым знакомством с Пастуховым, свести в свою пользу давние финансовые счета с его покойным отцом. После постигшего Мешкова конфуза, когда, распаленный неудачей, он уходит, у Пастухова невольно вырывается:

«— Вот с кого надо писать!..

.....  
— Так это же не фантазия, а сама жизнь! — воскликнул Цветухин.

Пастухов... повел взглядом на мутный потолок и стены, не видя ничего, а словно удаляясь за пределы низкой комнаты.

— Все равно, — проговорил он умиротворенно. — Пыль впечатлений слежалась в камень. Художнику кажется, что он волен высечь из камня, что хочет. Он высекает только жизнь. Фантазия — это плод наблюдений».

Роман, конечно, не теоретический трактат, какое бы место ни занимала в нем тема искусства, одна из важнейших в трилогии К. Федина. Но, вчитываясь в «Первые радости», улавливаешь чувством, а позже можешь и точно рассудить по сочетанию изобразительных средств и поворотам событий, каким взглядам и позициям героев писатель отдает предпочтение, а какие развенчивает или отвергает. Пастухову «достается» за многое, и прежде всего — за общественный нейтралитет, нотки которого, между прочим, читатель начинает впервые улавливать уже в этом ключевом для развития романа застольном споре. Тут Федину-писателю, как выявится в дальнейшем, безусловно, симпатичней гражданский темперамент Цветухина, его «жар семинариста»,



его старания поставить искусство на службу жизни. И Федин-художник вместе с Цветухиным — за активное изучение действительности, ведь в конце концов воистину по всем статьям окажется, что не зря «Художественный театр на Хитров рынок ездил». Что же касается смыслового наполнения понятия «изучение действительности», то, бесспорно, устами Пастухова высказаны и собственные заветные убеждения Федина-писателя.

«Бог искусства — воображение» и «Фантазия — плод наблюдений» — это не только взаимодополняющие афоризмы одного из персонажей, но и две основы в понимании самим К. Фединым проблемы «изучения действительности».

Согласие со многими суждениями Пастухова романист обозначает, помимо контекста произведения, и тем, что придает им подчас как бы автобиографическую окраску, запечатлевая в них нелегко давшиеся итоги собственных исканий и даже прямо используя отдельные формулировки из своей переписки с А. М. Горьким тех лет, когда молодой Федин много размышлял о «специфическом» в искусстве, о природе художественной фантазии и т. п.<sup>1</sup>

В своих статьях и выступлениях К. Федин не раз обращался к различным аспектам профессионального постижения действительности писателем. В речи на Втором Всесоюзном совещании молодых писателей (1951) Федин как бы предвосхитил отчасти споры, что спустя одиннадцать лет завязались вокруг журнальной анкеты «Молодые — о себе».

Федин привел выдержку из полученного им письма одного из студентов Литературного института со строительства Волго-Донского канала.

«...В прошлом я, кажется, допустил ошибку, обычную для пишущих, — делился своими мыслями молодой литератор, — не зная жизни вообще, мы полагаем, что не знаем какого-то участка жизни — колхоза, стройки; не зная людей вообще, мы полагаем, что не знаем каких-то определенных людей: колхозников, строителей. Считая так, мы вместо того, чтобы думать о людях, ко-

---

<sup>1</sup> Ср., напр., в «Автобиографии»: «Горький очень точно писал мне в одном из писем, что... черты героя, встреченные в тысячах людей, — «пыль впечатлений», слезавшаяся в камень, превращается художником в то, что я назвал «чистым вымыслом» (I, 14—15).

торые нас везде окружают, о жизни, от которой никуда не уйдешь, задаемся целью изучить колхоз или стройку и едем туда, едем по большей части для того, чтобы освободиться от дум о жизни, считая, что тем, что мы ездим и видим, можно заменить думание.

Стремлюсь исправить свою ошибку. Только беда: от лености или от безделья у меня бывают иногда провалы, когда я забываю об этом своем правиле и начинаю смотреть, смотреть во все глаза, восхищаясь и не думая.

«Письмо это показательно для горячего, пытливого ума,— отмечал Федин.— В нем — и правда и заблуждение.

Заблуждение в том, что думанием о жизни можно будто бы заменить познание ее. Это, конечно, не так. Верное, плодотворное думание есть лишь результат познания жизни. Понять жизнь невозможно, если ее не изучаешь.

Правда письма в том, что нельзя изучить жизнь по ее отдельным участкам, по кусочкам, и только. Наблюдать жизнь и думать о ней — значит уметь видеть частное, никогда не упуская из вида общее и отделяя случайное от закономерного» (IX, 584).

Интересные суждения о различных гранях проблемы «изучения действительности» имеются и у других мастеров советской литературы.

По словам И. Эренбурга, «писатель должен пережить нечто, позволяющее ему понять переживания героев. У него должен быть ключ к чужому сердцу. У одних авторов таких ключей много, у других меньше, но не было и не может быть писателя с полной связкой ключей, как бы велик он ни был»<sup>1</sup>.

Любопытно, что, касаясь этой темы, советский писатель, возможно, произвольно, но почти буквально повторяет словесную формулу, которая употреблена у Л. Толстого («овладеть ключом к характеру»). И это давняя и настойчивая мысль — она содержится в статьях и высказываниях разных лет. Например, в апреле 1965 года И. Г. Эренбург, возражая «против механического... репортерского понимания наблюдательности писателя», вновь привел интересные доводы и факты в пользу утверждения, что «собственный душевный опыт художника — ключ к пониманию окружающего».

---

<sup>1</sup> И. Эренбург. Соч. в 5-ти томах, т. 5. М., ГИХЛ, 1954, с. 865.

В суждениях Л. Леонова на ту же тему проявилось резко отрицательное отношение к упрощенному, по существу натуралистическому, пониманию «изучения действительности», которое пропагандировалось и насаждалось частью критики и нашло выражение в практике некоторых литераторов.

«Этим я вовсе не отвергаю способов активного приобретения впечатлений,— отмечал вместе с тем Л. Леонов,— или значения сведений для творчества. Когда образ складывается, вы должны изучить все окрестности этого образа. И тут уже нет такой мелочи, которая не была бы значительной».

Весьма характерны в этой связи высказывания писателей о важности изучения трудовой деятельности и всех особенностей психологии общественной среды, которую представляет персонаж.

«...Нельзя обойтись без знания профессии героя,— говорит Л. Леонов,— ибо это социальный привод человека с эпохой. Автору нужно знать психологию профессии, даже рефлексологию профессии и при том знать все это гораздо лучше, чем знает сам герой, ибо если он взглянул в микроскоп,— и у него плохое настроение, или сверил две фотографии какой-то дальней туманности, отснятые в разные десятилетия,— и вдруг у него был очень хороший аппетит в этот день, то надо знать, почему и как это произошло...» И еще: «Теперь изменился и сам человек, и его роль в мире. Мы перешли в другой этаж в литературе... Как уже говорилось, изображение трудового источника средств к существованию могло не входить в философское уравнение, по которому решалась судьба Онегина или Рафаэля де Валентена. В философском уравнении, которым определяется судьба персонажей советской литературы, вступает в силу профессия героя...»

Тщательное изучение всех «окрестностей» рождающегося образа стало правилом творческой работы Л. Леонова. И писатель следовал ему настолько прилежно, что порою добивался даже неожиданных для себя результатов. Так, после опубликования романа «Соть» Л. Леонова приглашали поехать в качестве ревизора по бумажным фабрикам. Во время войны, прослушав в авторском чтении новую повесть «Взятие Великошумска», специалисты из бронетанкового управления выразили ей высшую похвалу шутливым предложением представить

автора к званию инженер-полковника танковых войск. А после появления «Русского леса» многие читатели всерьез полагали, что автор по специальности лесник...

## ДАР ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ

В основе того понимания «изучения действительности» реалистической литературой, о котором говорилось выше, лежит идея активности художника. Пробуждение и углубление духовного опыта писателя (результатом чего и является «ключ к характеру») достигаются не только количественными накоплениями и приобретением новой информации. Поток поступающих восприятий адресуется не к какой-либо специальной, строго очерченной области знаний художника. Он затрагивает весь его духовный мир, возбуждает всю сферу его сознания и чувств.

Исключительную роль играют при этом поиски материала по «аналогии переживаний», то есть большей или меньшей близости, однородности или преемственности явлений, в чем уже на стадии наблюдения, соприкосновения с действительностью начинает заявлять о себе активная преобразующая эмпирический материал деятельность художественной фантазии и способность таланта к перевоплощению.

Тому можно найти множество свидетельств у предшественников буквально всех муз.

Вспомним, к примеру, на чем строится известный принцип переживания актера на сцене в театральной системе К. С. Станиславского. Не происходит ли нечто подобное и с писателем? «За обычную человеческую жизнь, отмеренную природой, художник не может пройти через все то, что пережили и переживают его герои,— говорил И. Эренбург.— Но в биографии писателя должно быть нечто, позволяющее ему понять переживания героев. Как постичь и описать, скажем, психологию предателя? Если Вы когда-нибудь мучались тем, что не защитили друга или изменили себе,— это и есть ключ к психологии предателя. Я нарочито огрубил пример. Но сопереживание — это именно такого рода ключ к чужим сердцам. Участие в севастопольской обороне — ключ Льва Толстого к постижению событий и страстей 1812 года в «Войне и мире».

«В каждом персонаже,— отмечает В. Катаев,— есть часть души художника, создавшего его. Героя нельзя просто выдумать, писатель должен «войти в него», ему он должен отдать часть своей души и сердца... Автор никогда не говорит себе: «Я буду писать про Саньку или Митю». Нет, он должен *стать* Санькой или Митей, войти в их биографию, как в свою, перевоплотиться в воображаемый образ. Это очень трудно. Тут литератор приближается к искусству актера, только актеру много легче: у него есть кем-то написанная роль, и у каждого актера — своя роль. А писатель, создавая образы своих персонажей, сам поочередно перевоплощается в каждый из них»<sup>1</sup>.

Если наука требует точной соотнесенности факта и явления, руководствуясь правилом: «Аналогия — плохое доказательство», то в искусстве подобие явлений может быть весьма отдаленным. Трудно представить себе ученого-историка, который бы стал воссоздавать бытовой уклад Петровской эпохи, вызывая в памяти, скажем, впечатления своих детских лет от жизни в деревне. В художественной литературе это сделано, и не безуспешно. В своем месте я уже ссылался на одно из свидетельств Алексея Толстого. «Каким образом люди далекой эпохи получились у меня живыми? — говорил автор «Петра I». — Я думаю, если бы я родился в городе, а не в деревне, не знал бы с детства тысячи вещей, — эту зимнюю выюгу в степях, в заброшенных деревнях, святки, избы, гаданья, сказки, лучину, овины, которые особым образом пахнут, я, наверное, не мог бы так описать старую Москву... И отсюда появлялось ощущение эпохи, ее вещественность.

Этих людей, эти типы я потом проверял по историческим документам. Документы давали мне развитие романа, но вкусовое, зрительное восприятие, идущее от глубоких детских впечатлений, те тонкие, едва уловимые вещи, о которых трудно рассказать, давали вещественность тому, что я описывал.

Способность к перевоплощению неизмеримо расширяет духовный мир писателя. Она открывает художественному познанию те стороны действительности, прошлого, настоящего и даже формирующиеся тенденции бу-

---

<sup>1</sup> Валентин Катаев. Разное. М., «Советский писатель», 1970, с. 21.

душего, которые иначе один человек никогда бы не смог ни охватить, ни ощутить, что называется, вживе, физическими органами чувств.

Благодаря этому специфическому изъявлению художественного мышления, опыт класса, общества, литературы, человеческой истории и т. п. преобразуется так, что факты духовной биографии писателя становятся для творчества столь же несомненными, как и факты биографии житейской.

Сколько научных недоразумений, ходячих легенд, злонамеренных фальсификаций породила способность искусства черпать свой материал по аналогии переживаний! Камнем преткновения эта проблема являлась и все еще является не случайно.

Истолкование того, как индивидуальные переживания художника превращаются в факт общественного сознания, уже содержит в себе, словно в зерне, различные понимания сущности и назначения искусства. Простейший пример. Почему Жюль Верн, отправившийся в первое и единственное свое заокеанское плавание, уже будучи автором таких книг, как «Пять недель на воздушном шаре», «Путешествия капитана Гаттераса» и других столь же прославленных романов, почему домосед Жюль, так и не осуществивший никогда мечты всей жизни — кругосветной поездки, а путешествовавший в основном на прогулочной яхте неподалеку от родного провинциального городка, стал всемирно признанным писателем путешествий? А есть и обратные примеры: известные писатели, изъездившие к тому же и «вокруг земного шага», и немало «лье под водой», пишут всю жизнь не о путешествиях, а совсем о другом. Обволакивая подобные факты легендами, буржуазные литературоведы интуитивистского толка используют их для доказательства излюбленного тезиса о разрыве творчества и жизненного опыта художника, «человека» и «писателя». Так вырастают многочисленные «концепции» о «двух Бальзаках», «двух Достоевских» и писателях-«двойниках» менее значительных. Тогда как речь должна идти, разумеется, о конкретно-историческом объяснении сложностей художественной деятельности, своеобразии путей формирования и раскрытия писательских талантов.

С другой стороны, сложность художественного творчества игнорируют натуралистические представления в эстетике, для которых характерно так или иначе прямое

отождествление жизненного опыта писателя и материала его произведений без учета способности таланта к переплощению. Достаточно вспомнить так называемую «биографическую школу» в литературоведении, исходившую, как известно, из толкования произведений как слегка переименованной биографии автора.

По существу своеобразным воскрешением плоского «биографизма» в новых условиях явилась позиция некоторых участников дискуссий о «связи писателя с жизнью», об изучении действительности и «жизненном опыте» художника, начавшихся во время Второго съезда советских писателей (1954) и продолжавшихся в течение ряда лет после него на публичных обсуждениях и в печати. Нередко при этом чуть ли не всю суть проблемы «изучения действительности» сводили к обогащению непосредственного, эмпирического опыта художника. Это выражалось в одностороннем преувеличении роли творческих командировок, выездных бригад и т. п. Мер, что и говорить, самих по себе важных и неоднократно доказывавших свою жизненность, но никак не годящихся на роль панацеи.

На обсуждение предлагались даже решительные организационные меры по приобщению к современности — путем переселения писателей «поближе к героям книг», разгрузки «от писателей Москвы» (в ход шли цифровые выкладки: из 2700 писателей РСФСР — 1700 постоянные жители только двух городов: Москвы и Ленинграда), составлялись чуть ли не нормативы по овладению экономическими знаниями, ибо «писатель, пишущий о колхозниках или людях совхоза... должен обладать знаниями в области сельского хозяйства не ниже уровня хотя бы участкового агронома» и т. д. и т. п. Из каких бы добрых побуждений ни исходили авторы подобных предложений (в данном случае В. Овечкин<sup>1</sup> и М. Шолохов<sup>2</sup>, чьи выступления процитированы выше), это был формально-административный путь решения вопроса о связи писателя с жизнью, который не мог принести литературе желаемых результатов.

---

<sup>1</sup> «Второй Всесоюзный съезд советских писателей. 15—16 декабря 1954 г. Стенографический отчет». М., 1956, с. 250.

<sup>2</sup> «XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза. 17—31 октября 1961 г. Стенографический отчет», т. II. М., 1962, с. 167—168.

Если в период между Вторым и Третьим съездами советских писателей прямолинейная категоричность таких требований вызывалась поисками форм творческой деятельности, которые отвечали бы новому этапу в общественной жизни страны и способствовали пересмотру с позиций жизни некоторых устоявшихся представлений прежних лет, то к началу 60-х годов неправомерность подобного понимания «паспортной» связи писателя с народной жизнью стала очевидной. Взгляды такого рода вызвали убедительные возражения со стороны различных писателей, выступавших на XXII съезде КПСС.

Еще в 1951 году появилось полушутливое стихотворение, тема которого была едва ли не в точности этой самой — что такое истинная, а не «паспортная» связь писателя с народной жизнью. Оно так и называлось «О прописке»:

По всему Советскому Союзу,  
Только б та задача по плечу,  
Я мою уживчивую Музу  
Прописать на жительство хочу.

. . . . .

Чтобы не с почтеньем, а с любовью  
Отозвалось каждое жилье:  
— Здесь она. На доброе здоровье  
Здесь живет. А как же без нее?

Вот тогда, как отзыв тот желанный  
Прозвучит о ней, моей родной,  
Я и сам пропиской постоянной  
Обеспечен буду под луной.

Стихотворение принадлежало А. Твардовскому. Но в случае, о котором идет речь теперь, требовались не поэтические эмоции, а деловые обоснования. «Говоря о необходимости тесной связи с жизнью,— отметил А. Твардовский,— часто и в печати, и изустно, даже и нынче на нашем съезде сетуют, что писатели, мол, все лепятся к Москве, и этим объясняется их отставание от жизни. Я вполне согласен... что полезно рекомендовать иным писателям, особенно молодым, побывать, что называется, «в людях»... Но мне кажется, что едва ли правомерно представление о Москве как о некоем Вавилоне, полном всяческих соблазнов и суеты сует и как бы противостоящем праведной жизни. Как будто Москва не центр политической и культурной жизни страны, не



один из важнейших участков нашего строительства и не замечательный и богатейший объект изучения жизни во всех ее сложнейших переплетениях...»<sup>1</sup>

«В выступлении тов. Е. А. Фурцевой есть положение,— заявил В. Кочетов,— в связи с которым и мне хотелось бы сказать несколько слов... Я не думаю, что... незнание... жизни вызвано только тем, что авторы плохих книг и плохих сценариев живут в Москве или в столицах союзных республик... Где живет писатель,— это, конечно, немаловажно. Но еще важнее не где, а чем он живет, что волнует его, что влечет, о чем его думы, чему отдано его сердце»<sup>2</sup>.

С этим трудно не согласиться. Жизненная биография играет важную роль в творчестве, но лишь постольку, поскольку она питает «духовную биографию». Потому что есть ведь и обратная закономерность: чем шире духовные горизонты писателя, тем внятней его таланту различные человеческие характеры и судьбы.

## НАБЛЮДЕНИЕ, САМОНАБЛЮДЕНИЕ, ЭКСПЕРИМЕНТ

В высказываниях мастеров слова отмечаются так или иначе пути накопления материала для творчества. По словам К. Федина, например, важнейший из источников «материала — личная биография... Существует и другая практика «накопления» или сбора материала, когда писатель сознательно ищет нужных ему впечатлений. Отсюда путешествия по заданности. Такого рода практика приходит вместе с профессией...»

В качестве основных способов постижения действительности художником литературоведы обычно называют наблюдение, самонаблюдение и эксперимент. Сущность первых двух способов понятна из самих названий. Что касается эксперимента, то это такой способ познания действительности, при котором писатель «сам вызывает изучаемое им явление, вместо того чтобы ждать, как при объективном наблюдении, пока случайный поток явлений доставит ему возможность его наблюдать.

---

<sup>1</sup> «XXII съезд Коммунистической партии Советского Союза...», т. II, с. 533—534.

<sup>2</sup> Там же, т. III, с. 187.

Имея возможность вызвать изучаемое явление, экспериментатор может *варьировать*, изменять условия, при которых протекает явление, вместо того, чтобы, как при простом наблюдении, брать их такими, какими их доставит случай...» (С. Л. Рубинштейн). «Термин «эксперимент», — замечает А. Цейтлин, — был основательно скомпрометирован Золя, но это не должно помешать им пользоваться в том содержании, которое вкладывает в него научная психология»<sup>1</sup>.

Приводимые в книге «Труд писателя» факты можно пополнить другими примерами писательских экспериментов. Осенью 1902 года уже тогда широко известный Джек Лондон, переодевшись бродягой, поселяется инкогнито в трущобах английской столицы. Результатом пережитого явились очерки «Люди бездны» (1903), в которые Джек Лондон, по тогдашним его признаниям, «вложил бóльшую часть своего сердца, чем в любую другую свою книгу».

Имеются и другие формы экспериментов, благодаря которым создается новая жизненная или психологическая ситуация, позволяющая художнику постичь скрытые «готовности человека». Простейшим видом «эксперимента» является умение вести беседу, вообще повседневное искусство общения писателя с людьми.

Биограф Ибсена сообщает о нем следующее: «У Ибсена был удивительный дар направлять разговор на темы, могущие дать ему материал для изучения характеров, нужных для произведения, над которым он в данное время работал: и он выхватывал из таких разговоров иногда целые тирады. В ту зиму (в Риме, в кабачке Тритона) беседа вращалась чаще всего около вопроса — что предпочтительнее: проглотить ключ или сделаться приказчиком. Дело в том, что, по преданию, несчастный английский поэт Четтертон восемнадцати лет от роду, после трехдневной голодовки, отравился, и после его смерти квартирный хозяин не мог найти ключа от ворот. Ключ этот отыскан в пищеводе умершего, который проглотил ключ с голоду. Поднимался спор, хорошо ли поступил поэт, разве не мог он, например, сделаться приказчиком. Ибсен горячо защи-

---

<sup>1</sup> А. Цейтлин. Труд писателя. Вопросы психологии творчества, культуры и техники писательского труда. М., «Советский писатель», 1962, с. 179, 194, 193.

шал образ действия поэта. Почтенный собеседник, не подозревая целей Ибсена, начинал защищать свое мнение, а этого только и надо было Ибсену, и вот простак бессознательно часами позировал писателю, служа живой моделью для того или другого лица в «Бранде»<sup>1</sup>. Подобного же рода способности были развиты у Гоголя и Мопассана. Русская классическая и советская литература знали также эксперименты, проводимые автором через посредство третьих лиц или путем переписки с предполагаемыми прототипами и т. п.

Наконец, эксперимент применяется не только на стадии предварительного накопления материала. Используется он и при дальнейшей работе над произведением, так сказать, в пределах художественной фантазии. Создавая преднамеренные ситуации, автор с помощью эксперимента испытывает складывающиеся характеры и сюжетные построения.

Нужно иметь в виду тесную взаимосвязь и переплетенность основных способов познания действительности в конкретной творческой практике писателя. Так что в принципе названными способами пользуются так или иначе все литераторы.

«В мировой литературе,— прав А. Цейтлин,— нет писателей, которые добывали бы... материал исключительно путем наблюдения над окружающей действительностью и не прибегали бы на известных этапах творчества к автобиографическому «самоанализу». Равным образом в ней не существует писателей, которые совершенно устранили бы из своей творческой практики наблюдение, базируясь на одном анатомировании собственной психики. Наблюдение, самонаблюдение и эксперимент обычно *действуют параллельно* друг другу и *как бы сотрудничают* между собою в достижении общей цели».

Способы проникновения в предмет искусства, каковым является человек и его отношение к действительности, зависят, разумеется, прежде всего от своеобразия писательского таланта. Тут многое решают индивидуальные факторы и особенности. Однако эстетические потребности времени, метод, направление или жанр, в котором работает писатель, по-видимому, также сказыв-

---

<sup>1</sup> Цит по кн.: Н. Ферстер. Творческая фантазия. М., «Русский книжник», 1924, с. 71—72.

ваются на характере применяемых им способов художественного познания.

Последнюю мысль, быть может, подчас несколько жестко и прямолинейно проводит в своей книге А. Цейтлин. По словам исследователя, у писателей разных творческих направлений могут доминировать «различные методы получения реалий. Мы вправе, например, утверждать, что в творческой работе Боборыкина наблюдение решительно господствовало над самоанализом или экспериментом, что обусловлено было природой того натуралистического направления, к которому примыкал автор «Китай-города». Наоборот,— «роль самонаблюдения велика в творчестве всех романтиков... Присущее романтикам утверждение первенства творящего «духа» заставляет их опираться на личный, неизбежно субъективный, опыт».

Наконец, ведущая роль тех или иных способов художественного познания связана с жанром, в котором работает писатель. Самонаблюдение, автобиографический самоанализ имеют особое значение для лирики независимо от форм ее существования — стихотворных, прозаических или драматургических. И во всех случаях, естественно, «самонаблюдение тем плодотворнее, чем богаче внутренний мир писателя»<sup>1</sup>.

Связь между идейно-художественными побуждениями, общими для литературных течений и направлений, и преобладающими в индивидуальном творчестве способами познания действительности часто трудноуловима из-за многообразия и сложности проявлений писательских талантов. Однако на некоторых этапах истории литературы характерные тенденции все-таки можно отметить.

Глубокий демократизм, искренняя вера в возможность отстоять русскую деревню от капиталистического разорения, от пришествия «чумазаго», страстные поиски немедленного ответа на актуальнейшие вопросы современного им общественного развития вызвали такие черты литературного стиля в прозе беллетристов-народников 70-х — начала 80-х годов (Наумов, Златовратский, Нефедов и другие), как документализм, лирический пафос, чередование изображения с публицистическими отступлениями, насыщенными нередко фактами

---

<sup>1</sup> А. Цейтлин. Труд писателя, с. 179—181, 491, 183.

и цифрами. Этими же идейно-художественными задачами определялось и столь частое обращение писателей-народников к способам объективного наблюдения и эксперимента (литературного «хождения в народ»).

«И как же мы усердствовали! — рассказывает Златовратский, — мы залезали к мужику... в чашку, в рюмку, в карман, мы лезли в хлев, считали скотину, считали возы навоза, мы отбирали данные у кабатчиков, у акцизных чиновников, летали на сходы и «усчитывали» мирскую выпивку, мы топтались по полям и лугам, мерили полосы *шагами*, снимали планы, прикидывали *четвертями* и *вершками* межники и межполосные борозды... чего-чего только мы не нюхали, не измеряли, не вешали...»<sup>1</sup> Примечательно, что возобладание морализаторских и романтико-идиллических мотивов в поздних произведениях писателей-народников и уж тем более в творчестве их эпигонов в девяностых годах, связанное с идейным кризисом народничества, сопровождается нередко ослаблением интереса к названным формам художественного постижения действительности.

Вернемся к эпизоду с анкетой «Молодые — о себе». Никто из авторов, во многом справедливо критиковавших скороспелые афоризмы тогдашних молодых, не отметил, а может быть, не посчитал достойным внимания одно обстоятельство. Формулу «просто жить» в ее, так сказать, первоизданном виде, безоговорочней других чаще всего повторяли поэты. Один из них даже подкрепил свои доводы стихотворной строкой коллеги по перу старшего поколения: «Я жизнь не изучала, я жила...» (М. Алигер).

Приверженцы той же точки зрения — прозаики — оказались гораздо менее последовательными. Рассуждения в духе «просто жить» они обставляли разнообразными оговорками, да к тому же нередко, сами того не замечая, начинали фактами опровергать собственные декларации (См., например, приведенные выше ответы В. Аксенова и Ю. Казакова). Были ли случайностью такие «жанровые» оттенки точек зрения?

Особенность поэтического постижения действитель-

---

<sup>1</sup> «Отечественные записки», 1879, X, с. 451—452.

ности Андрей Вознесенский спустя шесть лет в предисловии к циклу «Истина» выразил такой картинкой:

«Видели ли вы, как фотографируют зеркалкой?

Человек приставляет аппарат к животу или груди и смотрит в него, наклонив голову. Со стороны кажется, человек рассматривает себя, занят изучением собственного пупа. Ан нет! Идет процесс запечатления действительности.

Поэт — та же зеркалка, когда мир преломляется, попав через нутро. Отсюда и творчество — взгляд в себя, изучение своего внутреннего мира. А значит, и внешне-го. Всегда опосредствованно. Через личность».

Картинка эта ярко представляет *форму протекания процесса*, поскольку самонаблюдение, автобиографический самоанализ имеют почти всепоглощающее значение для лирики.

Уже сама форма познавательного процесса в лирике, по-видимому, также гипнотизировала в свое время некоторых участников анкеты «Молодые — о себе». «Изучение жизни? — задавался вопросом Ю. Марцинкявичюс. — Есть две жизни: жизнь вокруг меня и жизнь во мне. Ни одну из них нельзя познать отдельно. Каждый прожитый день — разве это не синтез тех двух жизней, не опыт и материал для писателя? — И, высказав эту справедливую мысль, тут же присоединился к тогдашнему поветрию. — Поэтому я и говорю: изучать жизнь — это значит жить».

Авторское предисловие А. Вознесенского к циклу стихотворений «Истина» отличается от таких высказываний в выгодную сторону. Автор не только очерчивает своеобразие формы познавательного процесса в лирике, но и стремится подчеркнуть важность вопроса о содержательных качествах личности художника: «ведь душа его — та линза, которая преломляет мир». «Забвение этого, — предупреждает А. Вознесенский, — сразу скажется на творчестве. Изображение мстит»<sup>1</sup>.

Говорит поэт и о сознательном направлении, в каком осуществляется «изучение своего внутреннего мира. А значит, и внешнего». Направление это выражено в самом названии цикла — «Истина». Стихотворения разнотемны: «тут и наша страна, и зарубежье», самое

---

<sup>1</sup> А. Вознесенский. Истина. — «Дружба народов», 1968, № 6, с. 39.

крупное из них — баллада — «навеена подвигами наших врачей во вражеском плену». (При создании этой лиро-эпической формы А. Вознесенский, по собственному признанию, изучал материалы и знакомился с реальными героями борьбы в павлоградском лагере смерти.) Но разнотемные произведения посвящены одному — «поиску истины, сути вопросов, а подчас и ответов во всем: в творчестве, в любви. Это смысл жизни, а значит, и поэзии».

Как видим, автор в кратком предисловии к стихотворному циклу «Истина» говорит, и говорит определенно, и об активности процесса отражения, и о целенаправленности изучения действительности художником, и о содержательности познающей личности...

Искусство имеет свою специфику. И это выдуманно не Андреем Вознесенским. Лирика всегда субъективна и по природе своей автобиографична. Лирик постигает жизнь не так, как эпик. Не очень понятно только, почему эта естественная мысль продолжает вызывать подозрительность у иных критиков?

Так, например, И. Мотяшов уже в самом по себе уподоблении «поэт-зеркалка», иллюстрирующем форму художественного познания в лирике, нашел достаточные основания для того, чтобы устроить автору печатный разнос. Ибо по ходу вызванных этой метафорой пространных рассуждений<sup>1</sup> ни о чем другом из написанного в предисловии к циклу «Истина» он даже не упоминает. Причем образная характеристика А. Вознесенским формы познания в лирике цитируется в статье с неким торжеством назидания, дабы показать «наивно-механическое, примитивно-прямолинейное толкование отражательной функции искусства».

Приведя цитату с «поэтом-зеркалкой» и не считаясь с окружающим контекстом, И. Мотяшов тянет от нее произвольный мост к ответам из анкеты «Молодые — о себе». И пафос его изобличений нарастает: «Вряд ли нужно особо доказывать также, насколько далеки... рассуждения о «поэте-зеркалке» от действительно научного, марксистско-ленинского понимания сущности отражения в искусстве». Автор еще раз находит в них «упрощающий буквализм». И в заключение противополо-

---

<sup>1</sup> См.: И. Мотяшов. Ответственность художника (Заметки критика). — «Вопросы литературы», 1968, № 12, с. 8—10.

ставляет злосчастному «поэту-зеркалке» не более не менее — статью В. И. Ленина «Лев Толстой, как зеркало русской революции»... Так-то, мол!

Думается, что подобная словесная акробатика мало способствует выяснению истины.

Преимущественное обращение к тем или иным способам постижения действительности в зависимости от общих идейно-художественных побуждений, которыми живет словесное искусство, прослеживается подчас и на определенных этапах истории советской литературы, в частности в ее эпических жанрах.

Пафос социалистических преобразований, захвативший страну, духовная атмосфера первой пятилетки вызвали у писателей подлинное «паломничество в действительность». Советские литераторы в это время стремятся особенно широко использовать непосредственные показания жизни. Писательские поездки по новостройкам пятилетки, жизнь в рабочих коллективах способствовали возникновению в числе многих других таких романов, как «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Соть» Л. Леонова, «День второй» И. Эренбурга, «Время, вперед!» В. Катаева, «Большой конвейер» Я. Ильина, вторая книга «Похищения Европы» К. Федина.

Вместе с тем следует учитывать живую сложность примечательного литературного явления периода первой пятилетки. Выражение «паломничество в действительность» само по себе содержит больше оттенков смысла, чем нередко вкладывают в него авторы работ по истории советской литературы 30-х годов. Оно характеризует не только масштабы писательских поездок по стране и патриотический энтузиазм участников, в результате чего были созданы многие лучшие образцы тогдашней эпической прозы, ставшие классикой советской литературы. Было ведь, наряду с этим, и другое. Стремление взглянуть в героические деяния народа, стать соучастником великой и небывалой индустриализации сопровождалось подчас романтическим экстазом, выливалось не в деловое и глубокое изучение художником происходящего, а в отправление своего рода литературного ритуала, в установку на заведомую патетику, в «паломничество по новостройкам». Добытыми жизненными фактами иные литераторы в итоге лишь осна-



шали и слегка корректировали готовые представления и наперед сложенные художественные построения.

Особенно это заметно в так называемой рядовой печатной продукции того периода. Но подобных недостатков не избежали отдельные произведения даже крупных мастеров, написанные в результате таких поездок. По признанию самого автора, так обстояло дело в определенной мере с повестью И. Эренбурга «Не переводя дыхания» (см. «Приложения»).

Это уточнение, разумеется, отнюдь не умаляет общих плодотворных результатов тогдашнего вторжения советской литературы в жизнь, которые широко известны. Выступая в 1959 году перед читателями в Саратове, К. Федин напомнил о том времени, когда «в трудный переходный момент для истории развития советской литературы писатель... вышел в мир и посмотрел вокруг себя. Были тогда поездки, они дали плоды. Сейчас наши товарищи поездками в Сибирь продолжают эти традиции».

Волна писательских поездок по стране после 1953—1956 годов, как и начинающиеся в тот период острые споры и литературные дискуссии о «связи писателя с жизнью», имела, однако, уже иные причины и предпосылки. Предпринятые в стране энергичные меры в экономическом и общественном строительстве, развенчание догматических представлений и взглядов потребовали от писателей углубленного внимания к действительности. После 1953—1956 годов многие литераторы ощущают ту настойчивую потребность в новых наблюдениях и впечатлениях, в том личном засвидетельствовании происходящего, о котором сказал поэт:

Я в эту бросился дорогу,  
Я знал, она поможет мне.

Активно обращаются советские писатели и к эксперименту как способу накопления материала для творчества. Многие молодые литераторы, авторы одной и нескольких книг, работают некоторое время в бригадах на строительстве гидростанций, геологами в поисковых партиях, плавают на судах и т. п. Почерпнутый таким способом материал определил возникновение некоторых произведений Г. Владимова, В. Аксенова, В. Конецкого, Е. Евтушенко, А. Приставкина и других,

Подобный же путь избирают для себя и сложившиеся писатели среднего поколения. Эстонский поэт и прозаик Юхан Смуул в 1957 году отправляется в качестве участника экспедиции на судне «Кооперация» и остается на длительное время в Антарктиде. Эту поездку, как и предыдущую (плавание на рыбацком судне в Атлантику в 1955 году), Ю. Смуул предпринимает в сложный период своего писательского развития, будучи на творческом перепутье. «К середине пятидесятых годов,— отмечает автор литературоведческого очерка,— Смуул уже успел отдать читателю запас своих прежних наблюдений над жизнью... Были и другие, общественные причины, которые вызывали у писателя предощущение возможной творческой беды, заостряли его неприязнь к мелкой суете внутрисписательского бытия...»<sup>1</sup>. Результатом антарктической поездки явилась «Ледовая книга» Ю. Смуула.

Писатели ищут устойчивых связей с той сферой жизни, которая вызывает у них особый художнический интерес. Для ряда определившихся молодых литераторов такой естественной снабжающей артерией является их вторая профессия — врача, моряка, учителя, инженера и т. п., с которой они не спешат расстаться. По-разному преломляется это стремление в творческой практике писателей более старшего поколения. Весьма примечательна, например, история создания «Деревенского дневника» Ефима Дороша. Произведения этого очеркового цикла возникли из многолетних наблюдений и систематических художническо-публицистических исследований жизни облюбованной автором среднерусской сельскохозяйственной округи, где он охотно и надолго обосновался.

Стремление точно, нередко даже документально, запечатлеть объективные процессы, происходящие в жизни, дополняется в эпических жанрах с начала 50-х годов и другой характерной тенденцией — столь же часто проза становится лирической, «исповедальной».

Конечно, лиризм как происходящее в данном случае проникновение лирики в эпос,— явление иного и более сложного ряда, нежели просто использование

---

<sup>1</sup> Ю. Суровцев. Юхан Смуул. Очерк творчества. М., «Советский писатель», 1964, с. 17—18.

«лирического» способа познания жизни. Однако между тем и другим существует все-таки определенная внутренняя связь. С начала 50-х годов тяготение к авторскому самовыражению захватывает не только художественную прозу, но и очерк, и публицистику, и даже строгие науки об изящном — эстетику и литературоведение. Как шутливо, но метко выразился один критик, — «все пишут доверительно, интимно, пишут от своего имени, а не от лица угрюмой истины, холодной, как стены мертвого дома» (Мих. Лифшиц).

Тогдашняя критика неоднократно обращалась к теме «лиризации прозы», называя в качестве типичных примеров и «Дневные звезды» О. Берггольц, и «Каплю росы» В. Солоухина, и ту же «Ледовую книгу» Ю. Смуула и т. д. Усиление лирического начала наблюдается в произведениях даже тех прозаиков, которые всегда слыли последовательными эпиками. В объяснении причин этого явления следует, пожалуй, согласиться с критиками, отмечавшими, что волна лиризма прежде всего отражала возросшее чувство личной ответственности писателя перед историей, потребность вступить в прямой разговор с читателем, обратиться к нему с самым сокровенным. Таким образом, в эпических жанрах советской литературы, наряду с другими способами освоения действительности, первостепенное значение нередко приобретает самонаблюдение, так сказать, интимный способ постижения реальности.

Преимущественное обращение к тем или иным источникам, дающим материал для творчества, заметно и в произведениях эпических жанров середины — конца 60-х годов.

Два сильных впечатления детства остались у Сергея Залыгина. Он видел триумф, а спустя три года похороны одного и того же человека. В 1919 году Ефим Мамонтов во главе красной партизанской армии победоносно вступал в Барнаул. А через три года по той же центральной улице несли его тело. Легендарный герой, партизанский главком, покончив с колчаковцами, вернулся в свое мужицкое хозяйство, от которого его оторвала война. И он был убит кулаками, участниками контрреволюционного заговора.

Чтобы лучше понять обстановку действия и характеры участников исторических событий, С. Залыгин изучил огромное количество различных архивных доку-

ментов, мемуаров, специальных книг, просмотрел более двух тысяч номеров газет того периода, объездил места действия, неоднократно беседовал с очевидцами... Но главное заключалось в том, что писатель был внутренне подготовлен к этой работе давним интересом к типу народного вожака, «лучшего человека деревни», каким мы знаем теперь главкома партизанской армии Ефрема Мещерякова. И, конечно, не могло быть только случайностью, что, приехав в Барнаул собирать материалы о Мамонтове, С. Залыгин вдруг неожиданно для себя самого углубился в газетные подшивки времен коллективизации. И за два месяца написал повесть «На Иртыше» (1964). Степан Чаузов — человек другого времени, но это разновидность того же интересовавшего писателя народного характера, что и Ефрем Мещеряков из романа «Соленая падь» (1967), возникшего, как видим, частью из автобиографических переживаний, частью из многих последующих наблюдений автора.

Потребности художественных замыслов в эпических жанрах вызывают и обращение писателей к эксперименту, хотя, быть может, и не столь частое, как в 50-е годы.

При работе над романом из жизни рыбаков Североморья, опубликованном под названием «Три минуты молчания», Георгий Владимов почувствовал, что характер замысла требует изображения происходящего не со стороны, а «глазами» свойского и обжившегося в здешних краях человека. Наилучшим был бы вариант, если бы о трудовых буднях рассказал собственным языком самый рядовой и заправский их участник с одного из траулеров, что месяцами вдали от берегов добывают килограммы и тонны своей продукции из вод холодных морей. Повествование «от первого лица», от имени матроса Сени Шалая, давало достоверную интонацию, объединяло в цельную картину противоречивые и подчас как бы исключаящие друг друга черты труда, быта, нравов, прозы жизни и романтики подвига рыболовецкого коллектива.

Произведение обещало быть большим, а «монолог на пятьсот страниц» — нелегкая задача для романиста. Она потребовала досконального знания всех профессиональных и психологических тонкостей различных матросских специальностей, технологии лова, жаргонных выражений и словечек и т. п., без многого из чего,

Вероятно, можно было бы обойтись при обычном объективированном повествовании.

В результате писатель прибегнул к способу, отчасти уже испытанному им при создании повести «Большая руда» (1961). Он захотел прочувствовать многое на собственном опыте. И несколько месяцев плывал в качестве матроса на одном из рыболовных траулеров в Баренцовом море.

При оценке романа Г. Владимова «Три минуты молчания» (1969) мнения критиков разошлись. Однако трудно оспаривать, что лучшие страницы произведения именно те, где талантливый прозаик по-настоящему вжился в изображаемые характеры, сумел не только зафиксировать, но и глубоко осмыслить свои наблюдения над действительностью, чему в немалой степени способствовало обращение автора к художественному эксперименту.

**«ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ»  
И ТВОРЧЕСКИЕ СИЛЫ ВООБРАЖЕНИЯ**

## ДИАЛОГ ПИСАТЕЛЯ И КРИТИКА

В середине июня 1972 года, когда работа над книгой уже близилась к концу, я посетил в подмосковном поселке Переделкино, на даче, Константина Александровича Феина, чтобы получить у него недостававшие сведения, которые нужны были для завершения рукописи. Вместо короткого разговора неожиданно получилась долгая, подробная беседа о работе художника над типическим характером, который является читателю, по выражению Белинского, словно «знакомый незнакомец», о деятельности воображения как одной из важнейших духовных сил таланта. Много говорилось, среди прочего, о взаимосвязях жизненного конфликта и образа персонажа.

Беседа показалась мне интересной настолько, что я попросил у К. А. Феина разрешения, — вернувшись домой, оформить наскоро сделанные по ходу разговора заметки в виде диалога и прислать текст для просмотра, чтобы затем включить его в книгу. Недели через две Константин Александрович вернул мне выправленную им запись, которой мне кажется уместным теперь открыть эту главу.

Однако прежде несколько общих замечаний.

Жизненные характеры исследуют так или иначе

многие общественные науки — социология, социальная психология, история и т. д. Но искусство исследует типические характеры на свой лад, присущими ему средствами. Оно анализирует человеческие типы во всем объеме и полноте их проявлений, в нерасторжимом единстве индивидуального и общего, что предполагает воссоздание характеров в конкретно-чувственной форме. Искусство осмысляет существующие в жизни характеры, соотнося их все время с определенным эстетическим идеалом.

Понимание К. Фединым проблем типического и типизации характерно для традиций реалистической эстетики.

«Познание действительности, о котором мы так много говорим,— отмечал Федин,— для художника заключается в отыскании сложившегося или слагающегося характера, всегда неповторимого и потому останавливающего на себе внимание читателя, особого, индивидуального, но и обнимающего в себе главные черты *среднего*, то есть закономерного общественного вида, характеризующего собою класс» (IX, 602).

«Значит, задача писателя — найти героя, отыскать его в жизни. Иногда это будут буквально поиски прототипа. Но не надо этим ограничиваться. Создание образа героя — гораздо более сложный процесс, чем простое искание прототипа. Роль воображения в этом процессе огромна. Тип в чистом, так сказать, идеальном виде в природе не существует. Воображение художника должно произвести ту собирательную работу, в результате которой может возникнуть типический образ. Нужно представить себе сложившийся или слагающийся характер и дать ему действовать, столкнув его с препятствиями...» (IX, 600).

Через все высказывания писателя о типическом и типизации красной нитью проходит мысль об органической связи жизненного конфликта и типических характеров. «Свобода художника,— подчеркивает Федин,— заключается в создании верной картины жизни, в раскрытии тех условий, в которые он ставит своих героев. Он волен избрать любых героев, но лишен свободы произвола над их действиями. Волен отыскать любой конфликт, но обязан не нарушать правды характеров, которым предоставил этот конфликт разрешать» (IX, 600).

Как же происходит этот процесс в живой практике творческой работы писателя? Об этом и шла речь в тот июньский день в кабинете Константина Александровича, на его даче, в Переделкино. Вот завязавшийся диалог:

Ю. О. Вспоминается признание Л. Толстого: «Я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить». При создании того, что именуют характерами и обстоятельствами, сам художник, по-видимому, должен особенно сильно ощущать содержательный смысл своего труда, что творчество — это не «списывание», не механическое копирование, а исследование жизни, образное мышление? С этих позиций я и предложил бы, если Вы не против, подойти к теме.

Не расскажете ли, Константин Александрович, как это происходит в Вашей писательской работе? Чтобы разговор был более предметным, может, стоит возвращаться время от времени к конкретным историям каких-либо персонажей Вашей трилогии, например, таких интересных людей искусства, как Пастухов и Цветухин?

К. Ф. Я всегда помнил слова Гете: «bilde, Künstler, gede nicht», которые можно отнести и к жизненным правилам писателя, и к принципам его творческого труда. Я довольствовался своим прежним истолкованием их: «Изображай, художник, не разглажь!» Теперь я склонен перевести их шире: «Твори, художник, не витийствуй». Может быть, такой перевод несколько отстает от буквы оригинала, но он, мне думается, более объемлен по смыслу и ближе по духу к тому, что имел в виду Гете. Ведь он выступал не только против излишнего многоглаголия автора и персонажей, но и против самоцельного фиксирования жизненных фактов. Он призывал художника не просто изображать, но творить.

Ю. О. Простите, что перебиваю Вас... Ведь в той сцене «Первых радостей», где Пастухов и Цветухин после поездки «за типами» в ночлежный дом спорят о месте театра в жизни, именно такого рода фраза Гете возникает как аргумент в споре? Слова эти звучат так: если художник срисует с полной точностью мопса, то будет два мопса, вместо одного, а искусство ровно ничего не приобретет...



К. Ф. Да, Гете остро высказывался на эту тему... Но «творить» для художника не означает, конечно, плести кружева красивых, малосодержательных слов или ошеломлять модные салоны, то есть «витийствовать». Творить — значит постигать развитие действительности, раскрывать ее внутренние противоречия, отыскивать жизненно преобладающие явления времени, оценивать их с позиций идеалов красоты, человечности, воплощать в художественных формах.

Как достичь, чтобы возникали зримые картины, физически осязаемые образы людей, чтобы происходило не витийствование, а живописание? Самого себя анализировать почти невозможно, да и условий предварительных для оптимального творческого результата требуется, конечно, великое множество. Одно из них все же назову: «твори», «изображай», насколько мне удастся судить, предполагало для меня лично — «следуй своему воображению».

Не всегда впоследствии можно вспомнить и проследить, откуда и как возник тот или иной герой. У Цветухина, например, не было прямого прототипа, у Пастухова — тоже, если не считать отдельных черточек, заимствованных из жизни: у кого-то был похожий нос, подобные же привычки, манеры и т. п. Но когда герои, не выдуманные по своей природе, реальные в основных своих духовных измерениях, появились и вы впустили их в роман, они живут там. И живут не для того, чтобы проявить свой характер, а потому, что хотят жить...

Ю. О. Очевидно, для каждого писателя познание действительности предполагает в той или иной мере проникновение в жизненные характеры, широко распространенные в действительности или только складывающиеся, которые глубоко индивидуальны, но представляют вместе с тем род явлений. Однако, как Вы однажды заметили, курс эстетики может быть один, «курсов» мастерства много. Художник-психолог близкого Вам творческого склада решает общие задачи типизации своими путями, отвечающими кругу его интересов.

Вы и сами говорили об этом, процитирую: «Жизненно доминирующие явления времени выражены психическим миром человека. Но это выражение... тоже противоречиво, исполнено борьбы. У одних противоре-

чий глубоки, стойки, у других поверхностны, зыбки. Однако существуют общие признаки той или иной внутренней борьбы противоречий в психике человека, — художнику надо их найти» (IX, 633—634).

Не прокомментируете ли подробнее эту мысль?

К. Ф. Для романиста-психолога, мне кажется, особенно интересны типичные душевные движения героя, производные от жизненных противоречий, конфликтов. Ведь что только на белом свете не сводится в конечном счете к диалектическому закону единства и борьбы противоположностей...

Вся жизнь соткана из противоречий. Откройте свежий номер газеты — какие острейшие коллизии проглядывают даже в простой хронике международных событий! Высокоставленные государственные деятели США устраивают торжественный прием для американских астронавтов, которые уже изучают русский язык, чтобы в 1975 году отправиться в рейс дружбы совместно с командой советского космического корабля. А рядом — другая заметка: Пентагон в течение ближайших нескольких лет намерен проводить испытания химического оружия в атмосфере. За этим фактом стоят иные тенденции политической жизни той же самой Америки, силы, стремящиеся сорвать наметившиеся международные перемены.

В принципе можно представить, что обе эти тенденции сочетаются и сталкиваются в сознании определенных слоев американцев. Кем бы ни были такие люди, представителями власти имущих или обывателями, отравленными ложной пропагандой, это интересный объект психологического исследования для знатока современной американской жизни! К атмосфере мы ближе, чем к космосу. И поэтому, проводя миролюбивую политику, надо быть начеку...

Разнообразные духовные конфликты, по моему понятию, преломляются в Пастухове и Цветухине.

Пастухов — фигура наиболее сложная, противоречивая, часто неожиданная по своим духовным движениям даже для автора. Сколько раз он теряет согласие с собой только из-за внутренней борьбы между склонностью к эгоцентризму и совестью художника. Некоторым читателям трилогии Цветухин показался лицом более понятным. Наверное, оттого, что он несколько цельней, «коллективней» по натуре. Цветухин больше

верит в жизнь, в ее перемены, он ближе к общественным потрясениям, которые переживала страна. Он, может быть, даже больше любит искусство, а Пастухов больше умеет. Пастухов во многое часто совсем не верит, но много как художник может. Он умеет в искусстве сказать так, что его высказывание остановит людей. И его работа окупится признанием. А Цветухина гораздо чаще, чем его, высмеивают свои же коллеги, ему приходится труднее бороться за жизнь, чем Пастухову...

Ю. О. Мысль об органической связи конфликтов и характеров, развитая Вами, справедлива, на мой взгляд, не только в индивидуальном «курсе» Вашего творческого опыта. Она созвучна и наблюдениям других художников, и выводам критиков.

«Если только имеются твердо очерченные характеры — их столкновения неизбежны», — писал А. М. Горький в 1912 году К. С. Станиславскому. Под этим углом зрения интересно перечитать широко известное горьковское определение сюжета: сюжет — это «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа». «Связи» и «противоречия», «симпатии» и «антипатии» людей — это и есть указание на конфликт как внутреннее свойство самих характеров и отношений между ними.

Вот почему всякое ослабление конфликтной основы произведения ведет к аморфности, неопределенности характеров, обесцвечивает литературные явления, приглушает в них голос жизни. Не случайно критическая мысль в последнее время стала чаще обращаться к проблемам художественного конфликта. Сдвиги в этой области исследований можно назвать даже за короткий срок в два года.

Много нового содержит, например, недавняя книга М. Храпченко «Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы» (М., 1970). В одной из глав автор убедительно, на мой взгляд, обосновывает, почему именно художественный конфликт должен быть избран в качестве наиболее универсального типологического принципа для сопоставления произведений самых разных писателей.

С интересом прочел я также книгу Ю. Кузьменко «Мера истины. Эволюция литературного героя и об-

щественно-историческая практика» (М., 1971). Автор взялся за тему, которой раньше неохотно занималась критика. Заслугой Ю. Кузьменко является серьезное исследование объективной, жизненной природы художественных конфликтов и изменчивой, диалектической подвижности в соотношениях характеров и обстоятельств на важнейших этапах развития советской прозы.

Этими примерами я хотел показать, среди прочего, насколько тезис о типических признаках «той или иной внутренней борьбы противоречий в психике человека», поиски которых занимают важное место в создании характера героя, естественно включается в современное движение теоретической мысли.

К. Ф. Странные в жизни бывают неожиданности... Несколько лет тому назад покойный академик В. В. Виноградов напечатал статью: «К. А. Федин как теоретик литературы». Конечно, приятно получить подобную квалификацию от столь строгого академического ученого, каким знали В. В. Виноградова, но я изумился неожиданной постановке вопроса. Ведь все-таки то основное, что представлено, скажем, в сборнике «Писатель. Искусство. Время», добыто из размышлений над собственным трудом литератора и, может быть, отчасти еще из чтения написанного другими, из желания постичь, благодаря чему достигали блистательного совершенства классики и чему можно научиться у коллег-современников. Да и писалось это чаще всего от случая к случаю, от года к году. Это как бы дневник человека, прожившего в литературе несколько десятилетий, старавшегося посылно идти вперед, быть полезным товарищам по перу. Так что для теоретика задачи были часто слишком прагматическими...

Ю. О. Вы сказали, что один из главных творческих принципов для Вас — «следуй своему воображению»... Как же в этих внутренних «кинокадрах» развертывается обычно взаимодействие героя со средой?

К. Ф. Герой не складывается просто так, в отвлечении, а всегда во взаимодействии с какими-то обстоятельствами. Думать, что он возникает отвлеченно, вне жизненных положений, неверно.

Действие может начинаться для меня с какой-нибудь картины, с пейзажа, со сцены. Скажем, вот крестьяне в эвакуации, или переход лавиной беженцев

Кобринского моста через железнодорожное полотно возле Бреста, или воздушная тревога на улицах Москвы...

Пастухова, например, я почему-то никогда не видел бегущим. Если он испугался, он может броситься на землю, распластаться ниц, но не побежит. Он немножко напыщен, но даже во время близкой бомбежки у него сохраняется сознание своего достоинства. У него развит самокритицизм, он всегда видит себя со стороны, вписанным в картину. А есть люди, которые побегут,— например, Аночка. От бомбовых ударов она у меня не только побежала, но почти обезумела, обняла незнакомого солдата и т. д. .

Герой раскрывается в конкретных жизненных положениях, в столкновении с препятствиями и другими людьми. Персонаж только так и рисуется воображению: он и другие.

Вот, например, Пастухов пришел — провинциальная актерская братия Мефодий и Цветухин сидят, рассуждают на возвышенные темы, а Пастухов принес с собой совсем другие настроения... Возникает новое положение...

Я бы мог написать такую сцену, основанную на реальном случае. Двое интеллигентов высокого полета из мира искусства ужинали в ресторане «Зори Санкт-Петербурга», в отдельном кабинете. Один из друзей вышел в коридор проветриться. И увидел вдруг отскочившего, заюлившего полового. Как человек решительный и немного навеселе, он прямо в упор спросил полового: «Ты с какого года в охранке служишь?» Тот опешил настолько, что ответил: «Два года уже...»

Если поставить человека в неожиданные обстоятельства, он раскрывается с новой стороны. Писатель должен найти сюжетные положения, в которых бы наилучшим образом обнаруживался характер персонажа. И положения — естественные, не нарочитые, не натянутые, верные действительности. Если же героев двое, нужно выбирать такие ситуации, чтобы ярче и точнее выявились характеры обоих. Например — диалог. Когда действующие лица выразительно и метко говорят — диалог способен достичь многого. А может, не надо диалога, а нужны поступки, действие. Например — некто поехал на извозчике, поругался и сошел. А другой вообще считает ниже своего достоинства разговаривать с извозчиком...

Ю. О. Хотелось бы немного задержаться на Вашей мысли о сложности работы над сюжетной ситуацией, так сказать, в зависимости от кратности к числу участвующих в ней героев. Если вспомнить известное высказывание Л. Толстого о том, что из миллиона мелькающих в фантазии художника положений он должен выбрать одно-единственное, то не приходится говорить о трудностях сюжетосложения в тех сценах, где в равной мере интенсивно живут, мыслят, чувствуют и действуют сразу пять, шесть и более персонажей...

Понятие многогеройной сцены в последние годы скомпрометировано не только в кино, но и в литературе — перед глазами сразу встают плохие киномассовки, где бушуют и голосят людские ватаги, и трафаретные описания многолюдных заседаний. Но как умело создавал стремительные, напряженные психологические сцены с одновременным участием большого числа персонажей Достоевский! Сколько таких многогеройных сцен хотя бы в романе «Идиот»!

Эта тенденция развивается и в ряде произведений советской прозы. С этой точки зрения мне кажется интересным, например, построение той сцены в «Необыкновенном лете», где круто завязываются и определяются дальнейшие отношения почти всех основных героев романа. У только что назначенного на должность городского комиссара финансов Рагозина встречаются пришедшие к нему по разным делам Цветухин с Аночкой Парабукиной и Пастуховым, Мешков и, наконец, Извеков. В сцене действуют сразу шесть основных персонажей и ни один не находится на роли статиста. Для каждого из них происходящие в эти минуты события являются по-своему жизненно важными. Психологические реакции любого одинаково существенны для автора, поэтому в сцене нет какого-либо избранного персонажа и единого центра восприятия, а фокус изображения по мере развития событий перемещается с одного действующего лица на другое. Наверное, писать этот сюжетный «узел» было не так просто?

К. Ф. Да, особенно трудно, пожалуй, работать над героями, которых называют положительными и которых с легкостью производят порой в безгрешных, — Рагозин, Кирилл... Они не такие уж безгрешные. Рагозину, например, многое пришлось пережить... Командовать

финансами его поставили помимо его воли, из-за сложившегося в те годы положения. И вот к нему приходят актеры и драматург — просить денег на открытие нового театра. А в кабинете этом сидит начальство, которое в финансах мало смыслит, а в искусстве уж совершенно ничего не понимает.

Денег у молодой советской власти меньше, чем мало, и главная задача Рагозина — без крайности никому ничего не давать. Вокруг такой позиции и сталкиваются эти люди, иные из которых к тому же не виделись друг с другом много лет, завязывается борьба, всплывают старые симпатии и антипатии, возникают подспудные течения, новые узнавания, зреют поступки, — и каждый герой в меру авторских сил посвоему раскрывается...

Цветухин раздражается пылкой, может быть, несколько выпренней, нарядной речью в пользу революционного театра, а Пастухов разумными, холодными фразами все время опускает его на грешную землю. Вчерашняя гимназистка Аночка, ученица Цветухина, волнуется и негодует. Рагозин мало что понимает в словах актера и в расхождении его с Пастуховым, но обоих их мерит своим испытанным принципом — что на пользу революции, то хорошо и правильно, что во вред — плохо. Правда, денег на театр он им по-прежнему не дает, но усвоенный принцип, в общем, помогает Рагозину оценить людей: тот верит в революцию, а этот не верит... Приходит Извеков, той же формации человек, как Рагозин, но вольней, свободней, внутренне более широкий, к тому же он уже любит Аночку.

Одним словом, я это видел в воображении и потому писал. Откуда все это берется в фантазии? Вероятно, в сознании автора происходит мобилизация опыта прошлого, всех видимых и невидимых сторон жизни и этот опыт персонифицируется в разных лицах. Помните, как сказано о процессе творчества у Гоголя: «Все извлеченное из внешнего мира художник сперва заключает в душу, а уж оттуда, из душевного родника, устремляет его одной согласной торжествующей песней»?

В картинах, вызываемых воображением, стараешься достичь зримости и пластичности характеров, чтобы они жили и убеждали в своей жизни читателя. Подчас наступает такой момент, когда не ты героем,

а он тобой начинает руководить. Слышишь как бы его голос: «Ты меня обвиняешь в том-то и том-то... А это ты знаешь, это видел, это учел?» И оказывается, что герой уже не виноват, а в чем-то прав. Он ведет за собой автора.

Если первоначально воображение дает нередко лишь общую, не во всем ясную картину, то затем она все больше конкретизируется,— характер и связанные с ним обстоятельства надо лепить. Это именно та работа, когда сидишь и чертишь пером бумагу.

**Ю. О.** Вы сказали, что над положительными героями иногда работать труднее... Почему?

**К. Ф.** Однотонность, однокрасочность может тормозить развитие характера, если начинает ослабевать его взаимодействие со сложностями и противоречиями жизни. Как бы ни любил автор своего героя, не должна ни в коем случае притупляться аналитичность писательского взгляда. Опыт жизни и постоянное внимание к ней насыщают подсознание вопросами бесконечно разными по конкретному содержанию, ну, к примеру, такими: «Вот мой положительный герой, коммунист, революционер, который стремится к благу человечества. Какие препятствия он встречает на пути? Как он их преодолевает?..»

Мир наполнен таким количеством пороков, что перед ними бледнеет подчас Дантов ад. И все это — те препятствия, которые встречает на пути положительный герой и которые он старается преодолеть.

В критике,— если не ошибаюсь, то и в одной из Ваших статей,— отмечалось, что мои старые положительные герои стали в «Костре» сложнее и порой противоречивее, чем они были в предыдущих романах трилогии. Но ведь они стали и много старше, пережили немало общественных потрясений и личных перемен за это время. Однако закваска осталась прежней. И когда Аночка, теперь народная артистка Анна Тихоновна, во время эвакуации в нервическом, почти истерическом состоянии сдирает ногтями с лица болячки, чтоб отстоять право на посадку в поезд, она бьется в первую очередь не за себя, а спасает раненого друга Цветухина...

**Ю. О.** Мне кажется важной Ваша общая мысль: характер положительного героя может быть цельным в своей основе или наделенным противоречиями, но в



обоих случаях он должен способствовать раскрытию конфликтов действительности — это обязательно...

Поскольку мы условились опубликовать наш диалог, позвольте в заключение, Константин Александрович, задать вопрос, который всегда интересует читателей: над чем Вы работаете в настоящее время?

К. Ф. Я продолжаю писать вторую книгу романа «Костер» («Час настал»), завершающую собой трилогию. К сожалению, работа движется гораздо медленней, чем хотелось бы... Девятый том выходящего сейчас десятитомного собрания сочинений я пополнил литературной публицистикой последних лет... Так что идут обычные писательские будни — работа над рукописью, чтение версток...

Буквально на днях я получил бандероль с двумя томиками в простеньких бумажных обложках. Это оказался роман «Необыкновенное лето» в переводе на вьетнамский язык. Книга издана в Ханое в 1971 году. Нужно ли говорить, как взволновали меня два этих томика! Я почувствовал гордость, что моя книга о 1919 годе понадобилась людям борющегося Вьетнама.

Разговор получился многотемным.

Представление о понимании типического писателями близкого Федину склада дает его мысль о типических признаках «той или иной внутренней борьбы противоречий в психике человека», поиски которых занимают первостепенное место при создании характера героя. Как мне кажется, очень интересно говорил К. А. Федин об органической взаимосвязи типических характеров и обстоятельств уже в первоначальных картинах воображения («Герой раскрывается в конкретных жизненных положениях, в столкновениях с препятствиями и другими людьми. Персонаж только так и рисуется воображению: он и другие»). Примечательны суждения писателя о жизненной логике, которая своеобразно преломляется в деятельности творческого воображения, во всей работе по воплощению разного вида типических характеров, в том числе положительных и т. п.

Вместе с тем большое место в высказываниях писателя заняло то, что можно назвать проблемами

изобразительных средств, с помощью которых художник создает образы героев,— построения сюжетных ситуаций, многогеройных сцен, использования диалога и т. п.

На этих вопросах я и предполагаю так или иначе остановиться в очередных разделах этой и следующей глав книги.

## ОТ ВНЕШНЕЙ ОБСТАНОВКИ К ДУШЕВНОМУ МИРУ ГЕРОЯ

Уже не через девять лет, проходящих между действием первого и второго романов, а через двадцать с лишним лет встречаем мы снова действующих лиц трилогии, после того как расстались с ними в «Необыкновенном лете». Можно представить себе многие трудности, воздвигаемые перед романистом одним только размахом повествования. Например, среди прочего, необходимость незримой для читателя кропотливой подготовительной работы, родственной порой изысканиям то историка, то этнографа, которую должен был проделать Федин, чтобы во всей безошибочности и красочности изобразить три «гребня» русской жизни почти за полвека.

Это был огромный труд. Заканчивая первую книгу «Костра», К. Федин трудился по шестнадцать часов в день, буквально изнурял себя работой.

Материалы писательского архива, свидетельствуя о различных способах постижения действительности, позволяют глубже уяснить принципы типизации жизненных впечатлений при создании романа.

Интересна переписка К. А. Фебина с одним из активных его корреспондентов — участником обороны Тулы Н. Б. Кирьяновым. «Вы не знаете, как мне приятно было прочитать в Вашем письме, что главой из своего романа («В Ясной Поляне») я не погрешил против фактической точности описания «событий», — сообщает писатель Н. Б. Кирьянову 8 июня 1956 года. — Эту цель точности я преследую во всей работе, в которой Тула занимает центральное место. В области фактов я должен знать гораздо больше, чем то, что из этих фактов войдет в роман или только будет в нем упомянуто».

Со скрупулезной точностью К. Федин стремится воссоздать сначала в воображении, а затем на страни-

цах романа историческую обстановку, подробности обстоятельств, в которых будут протекать задуманные события.

Очевидец и участник тульской обороны Н. Б. Кирьянов становится для автора «Костра» буквально одним из консультантов по жизни Тулы второй половины 1941 года. Федина интересуют мельчайшие детали: «Существовали ли в 1941 году, перед обороной Тулы, местные (т. н. пригородные) поезда до Щекина или Ясной Поляны, м. б.—до Орла? Мне надо это знать, чтобы отправить летом 41-го некоторых своих персонажей в Ясную на местном поезде... Мне по ходу дела смерть как нужен именно поезд!» (Письмо от 13 февраля 1953 г.); «До какого времени, месяца и числа посетители еще допускались в дом-музей Л. Н. Толстого летом 1941 года?» (16 марта 1953 г.); «Когда примерно наименованы были именами писателей все эти тульские литературные улицы: Гоголевская, Пушкинская, Л. Толстого и пр.—надеюсь—до 1937 года? Ежели позже—я прямо зарезан! (Есть у меня связанный с новыми именами улич эпизод в романе)» (30 мая 1956 г.); «Подсказка Ваша о станции Рвы и о Горюшине очень кстати: Рвы будут упомянуты.

Вообще такие мелочи, бисеринки—очень могут быть к месту, и Вы не скупитесь, «дорисовывайте» (22 октября 1957 г.).

Сам автор «Костра» видит несколько причин, объясняющих его стремление достичь безукоризненной точности исторических деталей в произведении. «Я уже писал Вам,—замечает он в письме от 26 февраля 1958 года,—что роман не должен быть в собственном смысле «историческим». Однако я прикреплю действие к определенным местам. Будут названы Тула, Ясное, Щекино, Чернь, ст. Выползово и т. д. Это касается и других мест действия, не исключая названия улиц, даже почти «адресов». Вы понимаете, как в таком случае воспринимается роман читателем: будут сверять, сопоставлять, прикидывать свидетельства романиста (чаще всего измышленные, мнимые) с действительными фактами и личностями. Такое я уже испытал, назвав в «Необыкновенном лете» место выдуманных (а также истинных) событий: саратовцы до сего дня (уже десять лет!) ищут «прототипы» моих героев. Ищут «положительные» прототипы и «отрицательные», сверяются с

датами, с адресами домов, с биографиями известных деятелей и самого автора.

В Туле живут тысячи участников обороны. Все, кто прочитает книгу, будут моими судьями. Живы герои, живы и негерои. Можно невольно обидеть кого-то нечаянным сходством с к[аким]-н[ибудь] действующим лицом. Наследники, родственники, друзья участников событий будут придирчивы. Поэтому я применяю общеизвестный прием зашифровки имен тех героев, которые действительно жили (живут) и могут (могли) послужить мне «прототипами» либо просто объектами изображения... Но все такие лица занимают у меня место эпизодических фигур. Сама Тула есть эпизод В[еликой] Отечественной войны, на мой взгляд, героический и важнейший эпизод первой победы нашей, первого разгрома немцев (под Москвой). В стратегии этой битвы Туле принадлежит место исключительное,— я в этом убежден и буду стараться утвердить эту мысль в романе...»

«Чтобы туляки не поймали меня за рукав, чтобы спокойно и ясно мог говорить, о чем хочу,—как бы подытоживает Федин в другом письме (от 8 января 1957 г.),— я должен был вооружиться, и Вы вложили в мои руки самое проверенное оружие».

Оставим в стороне одно очень важное, но не имеющее прямого отношения к собственно художественным задачам соображение — ответственности автора перед живыми очевидцами конкретных событий («чтобы туляки не поймали меня за рукав»), и задумаемся над другой мотивировкой, высказанной в письмах. Получается как будто бы парадокс, впрочем, отчасти уже знакомый нам: писатель сам себя связывает скрупулезной точностью в передаче мельчайших подробностей исторической обстановки, чтобы иметь руки несвязанными, чтобы можно было говорить «спокойно и ясно!» Добавим к этому и еще одно стремление, отмеченное в письмах: «В области фактов я должен знать гораздо больше, чем то, что из этих фактов войдет в роман или будет в нем упомянуто».

В своем творчестве К. Федин продолжает ту традицию в реалистической литературе, согласно которой, как он сам заметил однажды, «романист тем более художник, чем больше ему удастся создать *иллюзию правдоподобия*» (IX, 635). Следует учитывать и жанро-

вую определенность произведения. Действие романа,— говорит Федин в «Автобиографии» (1957),— «развивается во вторую половину 1941 года... Постоянное мое стремление найти образ времени и включить время в повествование на равных и даже предпочтительных правах с героями повести— это стремление выступает в моем нынешнем замысле настойчивее, чем раньше. Другими словами, я смотрю на свою трилогию как на произведение историческое» (I, 19).

Ту же мысль о жанровых особенностях трилогии К. Федин поясняет подробнее в статье, написанной для журнала «Нью уорлд ревью» в июне 1961 года, уже после окончания первой книги «Костра». Я цитирую эту статью по рукописи, хранящейся в архиве писателя: «...Можно, конечно, заключить из сказанного,— замечает Федин,— что моя трилогия— произведение исторического жанра. Вероятно, это недалеко от истины.

Но я не задавался целью писать историю и *почти не описывал событий ради них самих*, хотя они играют важную роль. Я посвящал все внимание жизни русского человека на самых решающих переломах истории страны. Это романы русских судеб и— может быть— история того характера, которым стал известен советский человек, выросший из небывалых испытаний народа революцией, войнами, строительством нового мира.

Все три романа объединены в целое героями, проходящими эти испытания. И я хотел бы надеяться, что *психология этих героев, в конце концов, и есть собственная примета, определяющая жанровое место трилогии в литературе*» (подчеркнуто мной.— Ю. О.).

Итак, перед нами повествование, выдержанное в духе строгого историзма, однако с теми оговорками, что главные да почти и все остальные герои не являются лицами историческими, что романист (в особенности— в «Костре») очень скуп, едва ли не пунктиром очерчивает исторический фон событий и что приметы, определяющие жанровую принадлежность произведения, заключены прежде всего в психологии героев. Если в «Необыкновенном лете» К. Федин стремился дополнить изображение фона событий еще и при помощи обособленных, порою даже в отдельные главки, хроникально-

публицистических отступлений и «военных картин», часть которых критика, на мой взгляд по справедливости, нашла неорганичными и выпадающими из художественного строя романа<sup>1</sup>, то в «Костре» писатель отказывается от этого приема.

Но спрашивается, зачем же тогда это кропотливое выяснение множества мельчайших деталей? Так ли уж необходимо знать романисту-психологу (да и читателю), до какого числа допускались посетители в дом-музей Л. Н. Толстого летом 1941 года, ходили ли тогда пригородные поезда до Ясной Поляны или до Орла, из каких древесных пород состоял городской парк в Туле и по какой именно улице отступала основная масса беженцев из горящего Бреста?

Почему же для читателя все это отнюдь не маловажно, а художнику-психологу знать нужно просто позарез?

В подлинном искусстве нет деталей необязательных. В этом смысле даже случайность здесь не случайна, ибо создана с намерением. Голубые, нездешние глаза Левинсона в «Разгроме» А. Фадеева, столько раз упоминавшиеся черные, как мокрая смородина, глаза Катюши Масловой в «Воскресении» Льва Толстого или совпадение известия о приезде ревизора с появлением Хлестакова в провинциальном городе в гоголевском «Ревизоре» — эти черточки или детали не только органичны для изображаемых характеров, сюжета и жанра произведений. Они излучают множество порой едва уловимых и трудно выразимых «связей», которые угадываются тактом художника и учитываются им при дальнейшем развертывании системы образов. И нечто подобное будет повторяться затем в переживании читателей, воспринимающих создание искусства.

Это относится, конечно, и к тем деталям, которые составляют исторический фон или обстановку действия. Если в художественной системе «Костра» очень скупо очерчивается фон событий, если в романе, по замечанию В. Б. Шкловского, «история войны дана пропуском, как всем известная, она анализируется в частной жизни, в индивидуальном ощущении... Вещь цоваторская,

---

<sup>1</sup> См., напр.: Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества. М., ГИХЛ, 1962, с. 298.

трудная и очень смелая»<sup>1</sup>, то насколько же возрастает значимость и «активность» каждой изобразительной приметы обстановки, каждой колоритной черточки исторического фона, каждой такой синтезированной или воспроизведенной детали, которые вместе с психологией и жизненными судьбами персонажей должны создать то, что К. Федин называет «образом времени».

В своем месте уже шла речь о способности художественного таланта к перевоплощению. Проникновение художника во внутренний мир человека, в его сущность достигается разными путями — посредством сопереживания, постижения людей через действия, вещи, жесты, язык, обстановку, эпоху и т. д.

События, предметы, явления, которые до мельчайших подробностей стремится представить себе автор «Костра», для него, безусловно, — путь к постижению и типических обстоятельств первых месяцев войны, и самой психологии характеров.

«Вы, разумеется, правы, что «психологический» профиль романа неизбежно приводит к раскрытию политической сущности событий 19-го года... — писал К. Федин Вс. Вишневскому во время работы над романом «Необыкновенное лето». — Мне важно преломление сознания героев на фоне и *под воздействием* событий. *Поэтому без знания исторических фактов я ничего бы не мог сделать*» (последняя фраза выделена мной. — Ю. О.).

Обдумывая тот же роман, Федин сделал такую пометку на отдельном листке:

«[Из 1-го ром.]

Пастух.: «Глаза его не любили смотреть на то, что омрачало!»

Поперек листа Федин написал: «Помнить»<sup>2</sup>.

«Он по природе не любил неприятностей», — говорится о Пастухове в «Необыкновенном лете», едва тот возникает на страницах произведения.

В Ясную Поляну летом 1941 года Федин в первую очередь отправляет именно Пастухова. Становится понятным, сколь существенны для авторских «наблече-

---

<sup>1</sup> Письмо к автору романа от 28 января 1962 г.

<sup>2</sup> Обе выдержки из архивных источников цит. по кн.: А. Старков. Герои и годы. Романы Константина Фебина. М., «Советский писатель», 1972, с. 224—225, 188.

ний» за поведением персонажа в конкретной ситуации такие, казалось бы, мелкие подробности, как сама возможность и тогдашние обстоятельства поездки на пригородном поезде или допускались ли еще посетители в дом-музей Л. Н. Толстого и т. п. Во всяком случае, самому Пастухову, совершающему в первые недели войны многозначительное паломничество в свою «литературную Мекку»,— все это никак не могло казаться мелочами...

Работа К. Федина над деталями фона событий отвечает жанровому своеобразию романа «Костер». Вместе с тем в ней сказались и некоторые черты типизации, характерные для этого писателя вообще.

Если судить по результатам, то, употребляя термины психологии, можно сказать, что конструктивное начало фантазии у Федина значительно преобладает над репродуктивной стороной ее деятельности. Писатель гораздо меньше воспроизводит, чем создает заново. Огрубленно говоря, он реже строит образ персонажа, основываясь на каком-либо одном конкретном прототипе, и значительно чаще создает образ, используя характерные черты и детали многих живых лиц. Причем и в этом случае акцентирующее начало воображения — домысел «по логике гипотезы», догадки о скрытых возможностях человека — часто подчиняет себе у Федина суммирующе-комбинирующую функцию воображения.

Если образы Пастухова или Цветухина не имели какого-либо одного главного прототипа, о чем К. Федин говорил в приведенном выше июньском диалоге 1972 года, то это вовсе не исключения в творческой практике писателя.

«Конечно, я много знал и знаю жизненных фактов из русской действительности 1910 и 1919 годов, — подытоживал Федин, оглядываясь на опыт работы над «Первыми радостями» и «Необыкновенным летом», в ответном письме к одному из молодых исследователей своего творчества (1948 г.). — Но только оттолкнувшись от них в простор воображения, я мог сочинить людей, в жизни мною никогда не виданных, не встреченных, но как бы безусловно живших.

Мне кажется, что Вы переоцениваете в этом же смысле и значение прототипов в работе писателя. Во всяком случае — в моей работе» (IX, 558).



Сходную мысль К. Федин повторил в своем выступлении перед читателями в Саратове (1959 г.), уже в разгар работы над «Костром». «...Я вообще не принадлежу к тем писателям,— говорил он,— которые предпочитают... брать во главу образа конкретно существующее лицо. Я этого не делал»<sup>1</sup>.

Как эти принципы типизации осуществляются в самом творческом процессе, можно наблюдать хотя бы на примере брестских сцен «Костра».

Над «брестскими» главами, завершающими первую книгу романа, Федин работал, быть может, особенно долго и упорно. Это и понятно: «Вторжение» — так назван первый том «Костра», и именно в этих главах уже не весть о фашистском вторжении, а сама война, во всем ее обличии, с кровью и страданиями, входит в роман.

Помимо поездок на место действия, Федин ищет и другие пути, которые обогатили бы его фактами и впечатлениями для брестских сцен. Папку различных материалов и документов из собственного архива присылает Федину автор книги «Брестская крепость» писатель С. С. Смирнов, отмечая в сопроводительном письме (от 27 июня 1959 г.), что значительная часть материалов охватывает «начало войны в окрестностях города». Последние слова подчеркнуты в тексте Фединым: это и было, по-видимому, как раз то, что нужно,— во всяком случае действие ряда брестских сцен, изображающих первый день войны, будет протекать именно в окрестностях города.

В том же 1959 году (начало работы над брестскими сценами) у Федина завязывается активная переписка с участником боев у Бреста — Анатолием Ивановичем Назарочкиным, сельским учителем в Пензенской области. На одном из приводимых ниже писем Назарочкина, испещренном пометками писателя, есть надпись Федина: «Главн[ый] источн[ик] фактов (Брест)». Вот некоторые выдержки из писем А. И. Назарочкина (все подчеркивания в тексте принадлежат К. А. Федину):

«...В Брест я прибыл 18 июня 1941 г. накануне войны двадцатилетним молодым лейтенантом для продолжения службы после окончания училища. Очень инте-

---

<sup>1</sup> «Волга», 1967, № 2, с. 13.

ресный момент, и Вам, может быть, понадобится в работе, что за три дня перед началом войны я успел познакомиться с одной девушкой, проживающей в Бресте, и она мне рассказала, что местные жители ждут войны и что война должна начаться в ближайшие дни. Тогда я не поверил. Этот последний разговор перед войной произошел у нас с ней в субботу 21 июня, а в 4 ч. 5 м. утра 22 июня (я еще не успел уснуть, мы были с ней в театре) я убедился, что она была права...»<sup>1</sup>

«...Я уже писал Вам,— продолжает А. И. Назарочкин в другом письме,— что в субботу вечером я был в театре... В театре шло эстрадное представление. Точно я не знаю, но, видимо, артисты были приезжие... Из театра к себе на квартиру возвратился около 3-х часов утра. На квартире вместе со мной жил лейтенант Сергей Лысяков, который еще тоже не спал. Мы прилегли с ним на кровати, закурили и делились впечатлениями о первых днях жизни в Бресте...» И дальше — о том, как началось фашистское вторжение: «По какой улице мы бежали, я просто не обратил внимания... После того как мы получили приказ отходить в сторону старой границы, много жителей старалось отходить вместе с солдатами... Что было с Кобринским мостом, я не знаю, но в районе кладбища, за Кобринским мостом, я был. Мы заняли там временную оборону, но долго не удержались. Район кладбища за Кобринским мостом... не только подвергался нападению авиацией, но и интенсивно обстреливался артиллерией. Много гражданского населения скопилось в это время по дорогам на Восток, но здесь налетел второй эшелон германской авиации, на бреющем полете немецкие штурмовики расстреливали беспомощные скопления женщин, детей, стариков... Вот такую картину представлял район кладбища за Кобринским мостом. В это время над городом наша авиация еще продолжала вести бои с германской авиацией... Вспомнил еще один случай... Недалеко от нас,

---

<sup>1</sup> Письмо А. И. Назарочкина от 25 мая 1959 г.

когда мы бежали в часть, разорвалась бомба. На улице в это время находилось несколько человек гражданских людей. Одному из них осколком оторвало нижнюю челюсть, он стоял на четвереньках, и ему никто не оказал помощи, т[ак] к[ак] все остальные в страхе разбежались. Нам пришлось остановиться на несколько минут и оказать ему первую помощь...»<sup>1</sup>

По ходу одного из подробных и очень непосредственных своих письменных рассказов А. И. Назарочкин оговаривается, как бы извиняясь за возможную нескладность и малозначительность воспоминаний: «...То, что я Вам пишу, может быть, Вам совершенно не нужно, может быть, как раз нужное для Вас и не напишу, но успокаиваюсь тем, что писателю нужно все». Последние слова подчеркнуты Фединым, и рядом стоит его пометка: «Оч. хорошо».

Изученные источники Федин использует двояко: черпает в них содержание для обрисовки психологии своих главных персонажей — Анны Улиной и Цветухина — и пользуется этими фактами, сведениями, документами для создания массовых сцен.

Работая над романом «Необыкновенное лето», Федин сделал такую пометку: «То, что я оставил уже,— прием нанизывания многих видных характерологических черт разных людей (при изображ. толпы, массы), вполне целесообразно и допустимо...» «В «Костре», — добавляет исследователь, — писатель прибегает к этому приему намного чаще, чем в «Необыкновенном лете». Достаточно обратиться к изображению бегства жителей из подвергшегося обстрелу и воздушным налетам города, чтобы убедиться в этом»<sup>2</sup>.

В «Костре», как и по письмам А. И. Назарочкина, воинские подразделения также получают приказ отходить в сторону старой границы, поскольку сложилось мнение, что там фронт может стабилизироваться, и одно из них — по роману — также занимает оборону в районе кладбища за Кобринским мостом. Описаны варварские бомбежки и артиллерийский обстрел толп бежен-

---

<sup>1</sup> Письмо А. И. Назарочкина без даты, с пометкой на нем К. Федина: «Ответил 5.IX.1959 г. (из Саратова)».

<sup>2</sup> А. Старков. Герои и годы. Романы Константина Федина, с. 276.

цев, в частности в районе кладбища, куда сбилось ушедшее из Бреста мирное население. С немецкой стороны в нападениях на мирных жителей участвуют самолеты тех самых типов, которые названы в письмах А. И. Назарочкина, — «юнкерс-157», «хейнкель-111» и др.

Однако прямо переносится в роман не так уж много черт и примет реальной обстановки первого дня войны у Бреста. Гораздо чаще они сильно преобразуются фантазией писателя.

А. И. Назарочкин лишет Федину о варварских налетах фашистской авиации в районе Кобринского моста, а романист, домысливая эти факты по логике вероятного, в большой степени возможного, создает сцену перехода потоком беженцев моста над железнодорожным полотном во время бомбежки. Безвыходность, в которой находятся стиснутые со всех сторон, задыхающиеся между мостовыми перилами тысячи людей, и среди них Улина и Цветухин, в то время, когда на них пикирует фашистский самолет, придает особую напряженность и трагизм этой сцене.

Автор письма рассказывает писателю эпизод, как во время бомбежки одному из штатских осколком оторвало нижнюю челюсть. В «Костре» есть сцена, созданная под впечатлением этого рассказа, но страшное лицевое ранение получает девочка-подросток. «Девочка стояла на четвереньках, силясь подняться и все припадая к земле. Голова ее была наклонена и слабо покачивалась... Руки, все платье были покрыты кровью. Девочка немного подняла голову, и Анна Тихоновна, нагибаясь, увидела исковерканный ее рот без нижней губы и подбородка».

Среди общей паники раненой помогают два молоденьких офицера, в новеньких португелях и обмундировании с иголочки, но только не пробегающие мимо в часть, как бежали на самом деле Назарочкин и его сосед по квартире лейтенант Сергей Лысяков, а соскочившие с остановленного Анной Тихоновной военного грузовика. Откуда возникли эпизодические фигуры этих двух свежее испеченных лейтенантов — теперь очевидно. Однако совпадение между реальным случаем и сценами романа ограничивается лишь некоторыми очертаниями событий. Назарочкин ничего не знал о том штатском, которому осколком бомбы изуродовало лицо. Сам этот случай по дороге в часть был для двадцати-

лётного офицера одним из отрывочных впечатлений первого часа войны. А в «Костре» появляется, хотя и скупо обрисованный, человеческий характер: с девочкой-подростком Анна Тихоновна знакомится в толпе беженцев за некоторое время до того, как начинается бомбежка...

Если внимательно вчитаться в те места писем А. И. Назарочкина, которые вызвали особое внимание Федина, и вспомнить текст романа, то легко заметить, что писатель воссоздает душевный мир героев, не только постигая его как бы через внешнюю обстановку, но часто и непосредственно использует и «развертывает» психологические состояния, вскользь или намеком обозначенные в письмах.

«...В Брест я прибыл 18 июня 1941 г. накануне войны двадцатилетним молодым лейтенантом для продолжения службы после окончания училища,—сообщает автор писем.—Очень интересный момент, и Вам, может быть, понадобится в работе, что за три дня перед началом войны я успел познакомиться с одной девушкой, проживающей в Бресте, и она мне рассказала, что местные жители ждут войны и что война должна начаться в ближайшие дни. Тогда я не поверил. Этот последний разговор перед войной произошел у нас с ней в субботу 21 июня, а в 4 ч. 5 м. утра 22 июня (я еще не успел уснуть, мы были с ней в театре) я убедился, что она была права...»

«...Из театра к себе на квартиру возвратился около 3-х часов утра. На квартире вместе со мной жил лейтенант Сергей Лысяков, который еще тоже не спал...»

В этих скупых строках рассказа очевидца художника привлекают, конечно, не только детали внешней обстановки. Тут спрессованы переживания, события, судьба человека. Эти строчки — о последнем всплеске мирной жизни, оборванной войной. И какой, действительно, он высокий, бурный, лихорадочный, этот последний всплеск! За трое суток, в тревожной обстановке приближающейся войны, которую со дня на день ждут местные жители, развертывается короткий роман только что приехавшего из училища лейтенанта с местной девушкой. И даже сквозь строки, писавшиеся спустя восемнадцать лет сельским учителем московскому писа-

тёлю, ясно проглядывают перипетий этого романа, в иных обстоятельствах, может быть, и незначительного, но на всю жизнь ставшего никогда не забываемым. Взаимное сближение, доверительные рассказы девушки новичку-военному о положении в городе, вечернее свидание, посещение театра, где гастролируют приезжие артисты, бессонная ночь с 21 на 22 июня, полная разнообразных переживаний и значительных разговоров, — до трех утра с девушкой, а затем — с товарищем по службе, который, возможно, тоже только что вернулся со свидания...

Последний всплеск мирной жизни, оборванной войной, — вот, пожалуй, то главное, что привлекает к себе автора «Костра» в соответствующих местах писем А. И. Назарочкина, давая известное психологическое содержание для возникающих картин воображения. Причем в трансформирующей деятельности воображения особое значение приобретает вскользь отмеченное в письмах и дважды подчеркнутое Федеиным упоминание о гастролях приезжих артистов.

...В «Костре» тоже есть приезжая артистка. Это — Анна Улина, чьи предстоящие выступления уже широко разрекламированы в Бресте. 21 июня вечером Анну Тихоновну разыскивает на квартире ее учитель и давний поклонник Егор Павлович Цветухин, с которым она не виделась более десяти лет. Они сидят вдвоем в комнате и долго-долго беседуют. В этом разговоре сплетается все сразу — и давнее чувство мужчины к женщине, и осмысление итогов прошедших лет, и грандиозные планы на будущее, и тот интерес друг к другу, и хмель жизни, который заставляет этих людей провести без сна почти всю короткую июньскую ночь.

Иногда беседа оборачивается словесным поединком, и Цветухин ощущает, что разгадан, что роли поменялись, ученица переросла учителя. Досада и горечь смешиваются у старого актера с гордостью за воспитанницу, за женщину, к которой он давно питал восторженное и пылкое чувство. В структуре брестских глав эта ночная беседа — высший взлет мирной жизни, всех ее страстей и интересов, после которого тем страшней и разрушительней кажется разразившаяся через несколько часов война.

Затянувшийся до рассвета, до утра войны, разговор Улиной и Цветухина важен тем самым и для понимания

поведения этих людей в обстоятельствах исключительных, в которых они вскоре окажутся.

«Самообольщен как пернатый красавец», — говорил Кирилл о Цветухине еще в «Необыкновенном лете». Жизнь за прошедшие годы сурово потрепала Цветухина, повыщипала из него многие «павлиньи перья» красивых фраз. Среди его учеников не одна Анна Тихоновна превзошла своего учителя. А Цветухин столько не исполнил из того, о чем так возвышенно и цветисто говорил! Не ужившись во многих театрах, не сыграв свою самую «главную» роль, не написав книги, которая, разумеется, должна была произвести переворот в искусстве, так и не устроив свою личную жизнь, Егор Павлович подвигается теперь на роли руководителя районной самодеятельности.

Цветухин как будто полярная противоположность своему давнему приятелю Пастухову: это — лед и пламень. Пастухов по большей части живет холодным рассудком. Цветухина же, напротив, постоянно захлестывает стихия противоречивых и не всегда подконтрольных чувств и намерений, а душевных сил недостаточно, душою он слаб. Однако по существу между Цветухиным и Пастуховым много общего. Недаром в предыдущих книгах трилогии Федин часто выводил их рядом. Талантливые, яркие люди, каждый из них, употребляя известное выражение, больше все-таки любит не искусство в себе, а себя в искусстве. И в жизни — тоже. Пастухова это привело пока что к существованию на роли преуспевающей легковесной знаменитости. Для Цветухина — оборачивается тяжелой драмой.

На толпу беженцев из Бреста, в которой спустя несколько часов они бредут с Улиной, обрушивается сразу все — кошмар неизвестности, ужас смерти от кружащих над головой фашистских самолетов, дорожные тяготы, голод, жажда. Но в Аночке достает нравственных сил, чтобы превозмочь оживающий в такие минуты эгоизм, подавить физический ужас смерти. Из дорожных мытарств она выходит духовно возмужавшей. Она уже переплавилась потерянности и страх в активность, в чувство локтя и взаимопомощи с товарищами по несчастью, в любовь к ним, в ненависть к врагу. Она уже ощутила себя частицей общенародной судьбы.

Для Егора Павловича тяжкий путь становится переломным. Он, быть может, впервые сознает себя таким,

каким давно уже является на самом деле. Он ранен не только физически, но и надломлен духовно. В конце дорожных мытарств мы видим не прежнего рыцарствующего красавца Цветухина, а немощного, обессилевшего старика, поводырем у которого оказывается женщина...

Подобный способ проникновения в человеческие характеры, когда писатель непосредственно использует и «развертывает» психологические состояния, отраженные так или иначе в изучаемых документах, автор «Костра» использует, разумеется, и при создании других глав романа.

Уже в первые дни, — писал Федину тот же участник боев у Бреста А. И. Назарочкин (25 мая 1959 г.), — «среди основной массы солдат и офицеров сложилось мнение, что начавшаяся война, видимо, по своему характеру будет напоминать Отечественную войну 1812 года, и, как показали последующие события, эти мнения оправдались...»

Самый момент возникновения такого ощущения мог быть передан точно или сместиться в воспоминаниях автора письма, не это в данном случае важно, а *характерность* переживания. Нашествие фашистских полчищ ставило под вопрос существование Родины, государственности, самую жизнь советского народа. Не только по названию, но и по существу овоему событию Великой Отечественной войны перекликались в мыслях и чувствах многих ее участников с наиболее критическими моментами русской истории и, прежде всего, конечно, с Отечественной войной 1812 года.

При чтении этого письма автор «Костра» выделил процитированные слова фигурной скобкой. И вот какая психологическая деталь, казалось бы, очевидная, потому что это было массовым чувством, но обобщающе выраженная Фединым, вырастает в одной из сцен первых дней войны, когда Алексей Пастухов и Бегичев едут поездом из Крыма в Москву: «Это слово — Отечественная война, — услышанное впервые по радио, изумило пассажиров... Мало того, что, обладая историческим содержанием, оно казалось неприменимым к иному событию, чем 1812 год... Теперь война, только что вспыхнувшая, называлась по имени, которое могло бы быть ей присвоено разве лишь в будущем, и это было в первый момент так неожиданно, как если бы войну



с Фридрихом объявили Семилетней, едва она началась. Но все чаще повторяясь, слово «Отечественная война» стало утрачивать тождество со своим прежним содержанием — давнего исторического факта. Из старого оно делалось новым. Оно перебрасывало мысль от прошлого к предстоящему, заставляя думать о значении и небывалом объеме события. И, может быть, ничто другое, как это слово, не в одном Алексее и не одном Бегичеве так быстро не укрепило убеждения, что война неизбежно захватит собой каждого, захватит всех».

Теперь — о другом важнейшем результате усилий романиста.

На чем основывается уверенность художника в ходе работы над произведением, что создаваемые воображением характеры и обстоятельства типичны?

Как и в любой сфере человеческой деятельности, плоды писательских усилий окончательно проверяются общественной практикой — восприятием произведения читателями и судом времени. В данном случае речь идет не о таких критериях истины, а лишь о способах своего рода самоконтроля писателя в ходе работы над произведением.

Конечно, способов убедиться в степени правдивости создаваемых картин у писателя не один. Не говоря уж о том, что, вместе и наряду с чувством, рассудок является деятельным началом в сотворении образа, — в каждом художнике живет еще и взыскующий критик, придирчиво оценивающий звучание и достоверность любой художественной подробности. Так что «гармония» неизбежно и многомерно поверяется «алгеброй».

Однако при всем многообразии форм существо дела сводится всякий раз к *прямому* либо *опосредствованному* сопоставлению образа с действительностью.

Дальнейшее, все углубляющееся знание, которое получает художник о внутреннем мире изображаемых людей и существе окружающих их обстоятельств, когда он пользуется всеми доступными путями для проникновения в человеческие характеры и условия их бытия, означает вместе с тем и соотношение с жизнью уже созданных образных картин. Это и вызывает подчас

разного вида изменения в первоначальном тексте произведений.

«Да вот я написал,—сокрушался однажды Л. Толстой во время работы над «Анной Карениной»,— что Вронский и Анна остановились в одном и том же номере, а это нельзя, им непременно надо остановиться в Петербурге, по крайней мере, в разных этажах. Ну, и понимаешь, из этого вытекает то, что сцены, разговоры и приезд разных лиц к ним будет врозь, и надо переделывать»<sup>1</sup>.

При таких явлениях психологии литературного творчества, как «сопротивление материала», «бунт персонажей» и т. п., сама логика объективных жизненных закономерностей, заключенная в образных элементах, заставляет считаться с собой писателя-реалиста. «...Живите жизнью описываемых лиц, описывайте в образах их внутренние ощущения,— говорил Л. Толстой,— и сами лица сделают то, что им нужно по их характерам сделать, т. е. сама собою придумается, явится развязка, вытекающая из характера и положения лиц...»<sup>2</sup>

Логика жизненных связей заключена, конечно, не только в новых наблюдениях и впечатлениях, которые чаще всего требуются писателю при осуществлении замысла. Биография художника, его мировоззренческие убеждения, эстетические идеалы, строй чувств, его интуиция и т. п.— концентрат жизненного и социального опыта, существующая в иных формах и видах та же логика жизненных связей, та же совокупность «общественных отношений».

Правдивый художественный образ творится в итоге «саморазвертывания» всей личности художника, в чьих душевных движениях многосторонне отражается и угадывается объективная логика жизни, а не только логика дополнительных фактов, вовлекаемых в творческий процесс при осуществлении замысла, как бы значительны они ни были сами по себе.

Вот почему в творческом процессе важную роль приобретает *опосредствованное* сопоставление возникающего образа с действительностью.

Картины воображения художник за письменным сто-

---

<sup>1</sup> «Дневники Софьи Андреевны Толстой. 1860—1891». Изд. М. и С. Сабашниковых, 1928, с. 37.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 63, с. 424.

лом поверяет прежде всего собственным жизненным опытом и знаниями, соотносит их со своим общественно-эстетическим идеалом, выверяет их своим чувством, интуицией и убеждениями. При определенных условиях это также есть проверка возникающих картин действительностью. Ведь если, по известному определению Маркса, сущность человека — совокупность общественных отношений, то чем же, как не их «аккумулятором», и является писатель? Что же, как не насыщенность «связями жизни», и представляют собой, между прочим, его жизненный и духовный опыт, его мировоззрение, строй чувств, такие грани его таланта, как память, интуиция и т. д.? Однако творческая уверенность художника может оказаться иллюзорной, таящей под собой глубокие расхождения с реальностью, если он не поверяет и не обогащает свой внутренний опыт проникновением в живые человеческие характеры, связи и отношения людей или если есть глубокие расхождения с правдой жизни в мировоззренческих свойствах писательской индивидуальности, в ее мироощущении, которые создают важнейшие предпосылки для взаимодействия таланта с действительностью.

Хочется обратить особое внимание на познавательную роль эмоций, которая порой недооценивается в научной литературе. Маркс говорил о человеческих «чувствах-теоретиках», указывая на их важнейшее место в процессе познания. И разве обостренные чувства писателя-гуманиста не различают прекрасного и безобразного, истинного и фальшивого с такой же чуткостью, как слух музыканта верность мелодии? Разве не потому только художник и может быть подлинным «чувствилищем класса»?

Груды перечеркнутых, истерзанных страниц, десятки отвергнутых вариантов глав и сюжетно-композиционных построений, следы тягчайших мук слова чуть ли не в каждом абзаце рукописей и версток Бальзака или Л. Толстого — это и есть ступеньки восхождения гениальных авторов к художественной правде через отрицание того, что не выдержало испытания — сравнением с жизнью — в ходе их творческого процесса.

Логика жизненных закономерностей влияет на различные компоненты возникающего художественного образа — построение персонажей, перипетии сюжета и т. д. (вспомним Пушкина: «Какую штуку удрала со

мною Татьяна — взяла и вышла замуж») не прямо, а опосредствованно — через различия в чувствованиях художника и выборе того или иного смыслового хода.

Вот почему, по существу, нет противоречия между такими писательскими признаниями:

«...В «Разгроме», по моему начальному замыслу, — писал А. Фадеев, — Мечик должен был покончить самоубийством. Но затем он не смог этого сделать и закончил предательством, без самоубийства... Когда такое происходит, вначале удивляешься этому, даже сопротивляешься, пока не поймешь сам: «это герой меня поправляет»<sup>1</sup>.

Это с одной стороны. А с другой — суждения иные:

«В то, что герои «поправляют» автора, я верю слабо, — отмечает Г. Владимов, автор повести «Большая руда» и романа «Три минуты молчания». — Просто придумывается что-нибудь лучшее. Придумывается именно потому, что прежнее решение где-то в «подсознании» не удовлетворило тебя до конца. Придумывается в результате долгих размышлений, близкого знакомства с «материалом»; «Кажется, что широко утвердившееся убеждение — герои сами «ведут автора», — полемизирует, хотя и менее категорично, В. Тендряков, — не то что неверно, а не совсем точно. «Ведет» логика самой жизни, которую автор и пытается перенести в свое произведение, подчиняется ей, избегает насиловать ее»<sup>2</sup>.

Приведенные писательские высказывания, на мой взгляд, заостряют внимание на разных сторонах процесса — на его содержании и психологическом выражении. Ибо творческие оценки и «решения», которые осуществляются в подсознательной форме, основываются на непроизвольном учете объективных закономерностей, запечатленных в познающем сознании.

В итоге можно сказать, таким образом, что подлинная уверенность художественного таланта рождается лишь от полноты жизненных впечатлений, от обилия знаний о действительности. От постоянного наблюдения действительности, от всей полноты жизни, говорил А. Н. Толстой, «у художника, у писателя постепенно накапливается впечатление, и в какой-то момент какая-

---

<sup>1</sup> А. Фадеев. За тридцать лет. М., «Советский писатель», 1956, с. 83.

<sup>2</sup> «Как мы пишем». — «Вопросы литературы», 1962, № 8, с. 177.

то встреча даёт толчок его уверенности, его дерзости: схватить воображением тип. Если вы спросите: почему же ты думаешь, что это именно и есть тип нашей эпохи? — он ответит: потому что я испытываю глубокое художественное волнение. И ответив так, он будет прав»<sup>1</sup>.

Так обстоит дело и с постижением человеческих характеров и условий их бытия в творческой работе автора романа «Костер». Пусть из горы фактов, связанных с обстановкой действия, непосредственно перейдут в произведение лишь сравнительно немногие крупницы, зато это будут самые точные, самые выразительные приметы исторического фона. Да если даже промывка «породы» дала бы только считанные «бисеринки» — и тогда огромный, кропотливый труд не пропал бесследно. Ведь благодаря ему происходило одновременно проникновение в психологию героев. А внутренней задачей всей работы было — ощутить творческую уверенность, дать толчок фантазии, схватить воображением тип!

## СТАНОВЛЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ

«Во всяком произведении искусства, великом и малом, вплоть до самого малого, все сводится к концепции» (Гете). Процесс типизации и направлен прежде всего на выработку образной концепции характеров и обстоятельств.

Концепция произведения, возникающая при художественном исследовании жизни, содержит обычно черты преемственности и развития по отношению к пафосу творческого пути писателя.

В конце 30-х — начале 40-х годов, рассказывает Л. Леонов, им владела трагическая тема, связанная с характерами людей, которых «невзначай или по ошибке переехало колесо истории». Эта тема отразилась так или иначе в пьесах «Метель» (1940), «Нашествие» (1942), в первоначальном варианте которой главный герой Федор Таланов безвинно пострадал по политическим мотивам, и в повести «Евгения Ивановна» (первая редакция — 1938 г., окончательная редакция — 1963 г.).

---

<sup>1</sup> «Алексей Толстой о литературе», с. 332.

В беседе с автором этих строк в июне 1965 года Л. М. Леонов очертил основные моменты формирования образной концепции повести. Ходом исторических событий допущена тяжкая несправедливость в судьбе человека — как он поведет себя в этом трагическом положении? Вот, пожалуй, основная проблема, которая объединяет названные произведения.

В повести «Евгения Ивановна» действие разворачивается в первые пореволюционные годы. Центром всей формирующейся образной концепции становится характер молодой русской женщины, полной нравственного здоровья и неистраченных душевных сил.

Повседневная сфера жизни Евгении Ивановны далека от политики. Но любовь к белому офицеру забросила ее в конце гражданской войны на чужбину, она стала эмигранткой, а затем, чтобы не умереть с голоду, вышла замуж за иностранца и стала Евгения Ивановна, для которой нет возврата домой, на родину. По собственному несколько книжному сравнению, она оказалась одним из листков, сорванных бурей с дерева.

«Но самая эта мысль освобождает вас от всяких привязанностей,—пробует убедить Евгению Ивановну ее новый муж англичанин Пикеринг:—Я хотел сказать... от обязанностей к дереву, которое без сожаления... ну, отпустило, сбросило вас». И он же добавляет: «Противоестественно любить то, что платит вам ненавистью». Но какова бы ни была мера вины или заблуждения самой Евгении Ивановны, жизнь без родины невозможна, гибельна для нее. Повесть Л. Леонова содержит все признаки трагедии. Героиня оказывается в конечном счете жертвой непримиримых противоречий, вызванных большими историческими катаклизмами. Неслучайно произведение кончается физической гибелью героини.

Трагическая тема, выраженная через частную судьбу «маленького человека», достигает в повести Л. Леонова большого эмоционального накала и философской обобщенности. «И на этом фоне,—говорит писатель,—выступает мировая история и звучит мысль: «Как будто сердце может примириться с болью, если она неизбежна...»

Свойства характера героини и связанного с ним жизненного конфликта определяют расстановку остальных действующих лиц повести.

Человека, послужившего «запалом к образу» злополучного алазанского гида Стратонова, бывшего мужа Евгении Ивановны, Л. Леонов встречал дважды, с перерывом в два года. И всякий раз писателя останавливали в нем характерные черты, о которых Л. Леонов говорит: «Один он не вязался с обстановкой... Весь он был какой-то поношенный человек...»; «В мелькании огромного количества людей я снова видел этого странным образом выключенного из действительности человека...».

Трагедия перестала бы быть трагедией, а превратилась в фарс или банальную мелодраму о соблазненной и покинутой красотке, если бы избранник героини, а затем олицетворение ее по странной случайности ожившего прошлого был начисто лишен трагического элемента. Стратонов покинул Евгению Ивановну, предал ее в самый трудный момент их совместной жизни за границей. Но сделал он это вынужденно, от слабости натуры, смалодушничав перед лицом возможной гибели обоих. И жизнь жестоко отомстила Стратонову — он живет, растеряв все идеалы, одинокий, среди чуждых ему советских общественных порядков, ненавистный сам себе, терзаемый угрызениями совести, мучаясь от сознания собственного ничтожества. Живет, будучи «странным образом выключенным из действительности».

Связанная с главной героиней фигура рассудительного добряка ученого Пикеринга возникла «как органическая антитеза». «Англичанин — это другая отправная точка в амплитуде, в маятнике качания Евгении Ивановны, — рассказывает писатель, — отсюда, от Стратонова, к другой стороне. Если Стратонов несчастен — этот благополучен. Если Стратонов доставлял только горе — этот должен был пестовать ее. Это материал, который образовался как органическая антитеза».

Характерно, что даже выбор профессии персонажа в данном случае поставлен в зависимость от возникающей концепции. Пикеринг — человек склонный к философствованию, и род его занятий должен помочь автору раскрыть сложное художественное содержание произведения. «А археологом Пикеринг стал в повести, наверное, потому, — поясняет Л. Леонов, — что с помощью этой профессии легче выразить характерную для про-

изведения мысль о связи времен и исторической неизбежности».

Уже из приведенных свидетельств писателя четко видно, как характер основной героини и связанного с ним жизненного конфликта влияет на формирующуюся образную концепцию повести... А добавочные соображения и детали на сей счет, содержащиеся в авторских признаниях Л. Леонова, читатель почерпнет, если обратится к соответствующим страницам «Приложений»...

Формирование образной концепции было бы невозможно без творческой фантазии, без вымысла. Для типизирующей работы воображения характерны, если так можно выразиться, два «встречных движения». «Мысль художника,— замечает Федин,— помимо движения от единичного факта к виду явлений, от вида к роду явлений, должна заключать в себе и встречное движение — от общего к частному... Литератор обязан постоянно синтезировать в своей творческой лаборатории оба эти встречные движения — факты и понимание действительности. Иначе явления жизни в его книгах будут либо обесмыслены («голые факты»), либо обездушены («голая тенденция»)» (IX, 625).

Оба этих «встречных движения» столь же определены, как и в творческой работе автора повести «Eugenia Ivanovna», различаются в процессе возникновения концепции романа известной эстонской писательницы Лилли Промет «Кто распространяет анекдоты?» (1969). Причем формирование образной концепции в романе Л. Промет во многом вызвано непосредственными потребностями жизненного конфликта, заложенного в теме произведения.

Роман Лилли Промет «Кто распространяет анекдоты?» создает коллективный психологический портрет, «панораму» социальных характеров, взятых в некий единый для них переломный момент развития. В произведении сильна сатирическая, комическая струя. События происходят на фоне кризисной исторической ситуации.

Май 1940 года. Бикфордов шнур мировой войны горит с ужасающей скоростью, в разных концах Европы одна за другой взрываются пороховые бочки. Действующие лица романа относятся в основном к тем слоям жителей маленькой буржуазной республики Эстонии,



которые не сознают еще в полной мере неизбежную причастность своей страны и собственной судьбы к бующей на газетных страницах свистопляске международных событий.

У каждого из горожан свои как будто единственно важные дела. Одним некогда задумываться. Дворничиха Веранда с утра до ночи носится между домом, улицей и рынком. Надо отмахать свое метлой да накормить, обстирать четырех сыновей,—этими заботами она поглощена настолько, что даже о мировой войне узнает полгода спустя после ее начала. Мелкий ремесленник мастер Лондон занят другим — он пытается отвоевать себе место под солнцем обытом самодельных чемоданов, маскируемых под заграничную продукцию этикетками с изображением Биг-Бена. Другие, напротив, отвыкли думать из-за праздности. По фланирующей возле президентского дворца публике с собачками можно заключить, что благополучие собачек занимает ее во всяком случае не меньше, чем завтрашняя судьба Эстонии. У большинства молодежи главное содержание жизни — любовь. И тут тоже градация оттенков. Одни любят, другие опьянены страстью, третьи занимаются любовью, четвертые продаются...

Газеты ежедневно обрушивают на читателя шквал международных событий. Захвачены Дания, Норвегия, пал Париж, английские войска высадились в Исландии, дневная норма продовольствия в Финляндии — 300 граммов хлеба на человека... Но похоже, что все это средний горожанин воспринимает как бы со стороны. Ничто, кажется, не способно пробиться сквозь скорлупу узколичных интересов, в которую замкнут каждый.

С виду ничто не в состоянии поколебать размеренных, чуть провинциальных порядков существования в маленькой буржуазной республике. Хотя как знать — ведь исчезли же из магазинов макароны в связи с ожидаемым вступлением в войну Италии и вообще, как чувствует мастер Лондон, тщетно пытавшийся незадолго перед тем разбогатеть на торговле конфетами, «наступило время, когда чемоданов почему-то покупали больше, чем сливочных конфет». Да вот еще политические анекдоты. Раньше их что-то не было слышно, а теперь они чуть ли не у каждого на устах. Особое место среди них занимают анекдоты о фашистских заправилах, о Гитлере, Геббельсе, Розенберге... Германское

посольство уже предприняло энергичный демарш. Власти обеспокоены. Службе безопасности поручено разыскивать тех, кто распространяет анекдоты...

О том, как возник роман «Кто распространяет анекдоты?», рассказал недавно А. Турков в очерковом портрете писательницы на страницах «Литературной газеты».

В годы Великой Отечественной войны Лилли Промет находилась в эвакуации. «...А потом — возвращение в освобожденный Таллин. Над его черепичными крышами еще не вьется, как дыхание города, сине-серое облачко голубей — они то ли съедены, то ли распуганы выстрелами... Лилли идет по улицам своего детства, навеваясь к знакомым, кого находит, кого нет... И, конечно, даже предположить не может, как понадобятся ей эти минуты через двадцать лет, чтобы стронуть с места недающийся сюжет.

А было так: кто-то рылся в довоенных архивах и наткнулся на дело, заведенное на мужа писательницы, ныне известного поэта Ральфа Парве, который был обвинен полицией в распространении антигитлеровских анекдотов. Подлинные документы, взволнованные комментарии самого «потерпевшего» — прекрасный материал, не правда ли?

Промет взялась за работу, но вскоре оказалась «на полустанке». Изобилие наперед известных фактов вдруг стало мешать, документы и воспоминания уже не помогали, а сковывали: восприятие событий становилось вторичным, роман оборачивался робким пересказом прочитанного и услышанного.

Вот тут-то и выпыхнули в памяти осенние дни 1944 года и судьбы тех, кого писательница знала сама, кого тогда вновь повстречала и кого недосчиталась.

А что, если именно этих реальных людей поставить в обстоятельства «дела»? Ведь и они точно так же могли с удовольствием послушать меткое, колючее словечко и доверчиво сообщить его другим, а потом, попав в тенета буржуазной охранки, стараться ненароком никого не подвести.

Честность и совесть соединяются в душах этих людей с крайней политической наивностью, но все же здравый смысл подсказывает им, чьей стороны держаться и кого сторониться. «Народ знает, над чем смеяться», — как простодушно философствовал впоследствии

один из персонажей по поводу широкого хождения антифашистских анекдотов.

Сказано — сделано (к некоторой досаде главного «прототипа!»). И, действительно, роман «Кто распространяет анекдоты?» сразу двинулся вперед, обрел новое, глубоко личное звучание...»<sup>1</sup>

Почему же «изобилие наперед известных фактов вдруг стало мешать» Л. Промет? Почему документы и живые воспоминания очевидца начали сковывать воображение, и роман, в результате, «оборачивался робким пересказом прочитанного и услышанного?»

Анекдот, как известно, — произведение изустного творчества. Он живет лишь в том случае, если выражает настроения многих людей, когда его передают от рассказчика к рассказчику. Только тогда анекдот становится силой, с которой уже не может совладать никакая полиция. Не в подобной ли ситуации и подвергался в свое время полицейскому преследованию юный Ральф Парве за распространение антифашистских анекдотов?

Л. Промет располагала многими фактами и документами об этом конкретном случае, но все они воссоздавали, по существу, лишь одно звено в той длинной цепи и взаимосвязи событий, которые в итоге своем превратили двадцатилетнего рассказчика историй о гитлеровских заправилках в лицо, опасное для государственного строя. Тогда как *вся суть жизненного конфликта*, вызвавшего полицейское «дело», как раз и состояла в том, что опасен был не сам по себе один конкретный распространитель анекдотов, каким бы отчаянным вольнодумцем он ни был, а сотни и тысячи его неуловимых сообщников, те умонастроения в народе, которые делали политический анекдот грозным оружием.

Первоначально задуманное построение произведения вокруг фигуры одного распространителя анекдотов, как почувствовала и поняла писательница, стесняло раскрытие жизненного конфликта, заключенного в самой теме романа. И явившаяся тогда мысль «поставить в обстоятельства «дела» много разных характеров, черпая для этого из «запасников» памятных встреч и переживаний осени 1944 года в домах «своего детства» в Тал-

---

<sup>1</sup> А. Турков. ...Плюс вся жизнь. — «Литературная газета», 1971, 3 марта.

лине,— стала поворотной для формирования образной концепции произведения.

Кто же и как распространяет анекдоты в романе Л. Промет? Каждая глава — психологический портрет очередных распространителей анекдотов, новая по сюжету и настроению картинка нравов.

Между собой главы-картины связаны в основном общностью довольно мимоходного для героев поступка, самой темы — люди передают друг другу недавно слышанные анекдоты. Многие персонажи проходят затем так или иначе через кабинет следователя — старшего ассистента политической полиции, но мало кому из них суждено встретиться или завязать отношения. Сюжетное обрамление романа носит, таким образом, довольно внешний характер. Но, разнообразные по характерам и человеческим судьбам, пестрые картины, которые составляют произведение, спаяны в единое целое кое-чем поважнее. Как из сегментов мозаики, из этих картинок складывается собирательный портрет, возникает один образ — главного действующего лица всей книги. А краски, интонации каждой главы, сочетаясь вместе, словно бы придают общее выражение этому лицу на портрете. Это действующее лицо — определенные слои народа. А преобладающая тональность их изображения — трагикомедия.

Весна 1940 года. Судьба страны уже брошена на весы истории, а средний эстонский горожанин по-прежнему цепляется за свою привычную муравьиную жизнь. Такое поведение по существу абсурдно. И именно это обстоятельство оттеняется одним из употребляемых писательницей композиционных приемов: повествование постоянно, причем, казалось бы, в самых неподходящих местах, при описаниях частного повседневного быта разрезается телеграфным перечнем происходящих в этот момент международных событий.

Анекдоты, как верно поняла политическая полиция, это не просто досужее зубоскальство. Но признак многих подспудных процессов. «Анекдоты — это истина из уст народа», — говорит один из героев романа. Даже в самой инертной массе, представленной в произведении, зреет понимание, возникает пусть пассивная пока форма протеста. Человек — не улитка, перед лицом катастрофы он начинает высываться из скорлупы частной жизни...

Творческая фантазия, или воображение,— это способность к преобразованию и «переработке данных восприятия и другого материала прошлого опыта, в результате чего получаются новые представления»<sup>1</sup>.

Воображение — необходимая основа любого творчества. Однако оно играет различную роль в понятийном и образном мышлении. «Всякая деятельность, которая действительно творит новое, производится при помощи фантазии,— отмечают психологи.— Особенность умственной работы мыслителя... в том, что для него те представления, которые создает фантазия, служат... для уяснения отношения между представлениями, т. е. отношений причины и следствия, возможности подведения представлений под общие понятия и т. п.». Воображение ученого обслуживает отвлеченное мышление, логический анализ, помогая установить «существующую в действительности связь вещей». Фантазия художника направлена «на объекты, которые она производит»<sup>2</sup>.

Логический анализ и конкретно-чувственное воображение оказываются, таким образом, соотносительными понятиями, предполагающими одно другое. В реальной практике человеческого мышления они всегда тесно взаимодействуют и дополняют друг друга. Конечно, различия функций вызывают свои особенности феномена воображения в научной и художественной деятельности, как свою специфику проявлений имеет и понятийное мышление в том и другом случае. Подчеркивая все это, иные авторы, например, Б. Рунин в книге о творческом процессе в искусстве и науке, склонны отстаивать подразделение, когда в противовес логическому анализу как атрибуту абстрактного мышления воображение называют «исконно художественным началом»<sup>3</sup>.

Подобный же тезис развивает и обосновывает философ Э. Ильенков, статья которого так и названа — «Об эстетической природе фантазии».

«Творческое воображение,— настойчиво подчеркивает автор,— это такая же универсальная способность, как и способность мыслить в форме строгих понятий... Поэто-

<sup>1</sup> «Психологические исследования представлений и воображения...», с. 167.

<sup>2</sup> Н. Ферстер. Творческая фантазия, с. 25, 44.

<sup>3</sup> Б. Рунин. Вечный поиск, с. 57.

му элементарные, всеобщие формы этой способности... формируются в каждом индивидууме вполне стихийно... Способность мыслить и способность видеть окружающий мир (а не просто глядеть на него) — это две взаимно дополняющие друг друга способности; одна без помощи другой не в состоянии выполнить *свою собственную* задачу... Искусство есть форма развития высших видов этой способности, превратившаяся... в «профессию»<sup>1</sup>.

Можно соглашаться с такими формулировками или оспаривать их в отдельных моментах. Важно, на мой взгляд, что исследователи в данном случае близко подходят к раскрытию специфики *мыслительных* процессов в искусстве.

Недуг «фантазобоязни», распространенный так или иначе в определенный период в нашей критике и теории, объективно означал не только оправдание натуралистического фактописательства и безликого регистраторства в художественной практике, но и мешал утверждению концептуальности литературных явлений. Не той, конечно, мнимой концептуальности, что родное дитя иллюстративности и схематизма и создается ремесленной способностью оснащать жизненными фактами ходовые для данного времени логические «каркасы», а подлинной художественной концептуальности литературных произведений, которая вырастает из глубокого исследования писателем человеческих характеров и обстоятельств самой действительности.

С остатками недоверчивого отношения к фантазии в разных видах приходится сталкиваться и поныне.

Подлинность и достоверность воспроизведения жизни подчас все еще противоплагаются художественному вымыслу. Например, в серии «Библиотечка молодого литератора», рассчитанной на широкий круг читателей, опубликована небольшая книга Юрия Нагибина «Размышления о рассказе» (М., 1964). «Я вообще придумывать не умею, не люблю, а главное, не вижу в этом нужды: зачем придумывать, когда окружающая действительность полна острого интереса», — признается автор. «...Фантазия — счастливый дар, но, — обобщает он в другом месте, — неослабевающее; напряженное внимание к жизни, душевный интерес ко всему окружающему,

---

<sup>1</sup> «Вопросы эстетики», вып. 6. М., «Искусство», 1964, с. 50, 52, 91.

открытость для всех жизненных впечатлений вполне заменяют фантазию. В сущности я никогда не ощущал отсутствия фантазии как реальное страдание или как помеху в работе».

На страницах книги сталкиваешься с такими понятиями, как создавать персонаж «по способу мозаики», «рассказ, в котором нет ни одного вымышленного слова»<sup>1</sup> и т. д. и т. п.

Возразить Ю. Нагибину заставляет его желание выдать свои утверждения за правомерную практику реалистического письма. (Кстати, этому противоречат нередко приводимые в книге литературные примеры, в том числе из лучших произведений самого писателя.)

Пренебрежением к художественной фантазии всегда козырял натурализм, низводящий искусство до роли протокола и фотографии. Эстетика реализма стоит на противоположных позициях. «Художественность», — писал Горький, — без «вымысла» — невозможна, не существует»<sup>2</sup>.

Психологическая наука располагает наблюдениями и выводами о *способах* переработки первоначальных жизненных впечатлений, о формах, в которых осуществляется деятельность воображения в процессе мышления.

Можно согласиться с С. Батраковой, которая, анализируя данные психологии, считает правомерным выделять два основных способа обобщающей работы художественного воображения — комбинирование и акцентирование<sup>3</sup>.

Комбинирование означает соединение наличных в опыте элементов в новые сочетания. Акцентирование — это подчеркивание в первоначальных жизненных впечатлениях определенных черт, их пересоздание, то есть увеличение, уменьшение, заострение и тому подобные процессы обобщения, во время которых воображение, опираясь на данные в опыте элементы, творит новые детали и образы.

Недоверие к творческой фантазии порой выражается также в упрощенном понимании самого процесса худо-

---

<sup>1</sup> Юрий Нагибин. Размышления о рассказе. М., «Советская Россия», 1964, с. 38, 69, 68, 55.

<sup>2</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, с. 330.

<sup>3</sup> С. Батракова. Художественное воображение. — «Вопросы эстетики», вып. 5. М., «Искусство», 1962, с. 192—193.

жественной типизации. В таких случаях нередко механически разграничиваются и отделяются друг от друга комбинирующий и акцентирующий способы переработки жизненных впечатлений, их типизации, воспроизводящая и творящая функции воображения, без учета всепроникающей деятельности последней. А иногда многообразие проявлений творческого воображения вообще сводится лишь к упрощенно толкуемой комбинирующей его способности — группировать в новые сочетания якобы неизменные или малоизмененные запечатления действительности.

Подобные трактовки свойственны, например, монографии Е. Добины «Жизненный материал и художественный сюжет» (Л., 1956, второе издание — Л., 1958), которая в других отношениях была вкладом в исследование творческого процесса писателя. Эта работа возрождала прерванную с середины 30-х годов традицию изучения «лаборатории» писателя и психологии творчества. Обильно оснащенная фактическим материалом, книга Е. Добины, к сожалению, не обладает единством мысли.

Например, проблема вымысла в произведениях, написанных с широким использованием фактического материала, нередко толкуется Е. Добиним так, будто главным для писателя является не глубокое отражение жизни с целью художественного воздействия на нее, а самодовлеющая точность в передаче виденного и запомненного. Е. Добин высоко оценивает, скажем, повесть польского писателя Игора Неверли «Паренек из Сальских степей», в основу которой положены реальные события. И он же пишет об этом произведении: «Некоторые подробности Неверли *запомнил*, и в повести *кое-что изменено по сравнению с действительностью*».

В другом месте автор книги цитирует Бальзака, сказавшего однажды, что работа писателя над созданием художественного образа сводится к тому, чтобы «искать повсюду, где их можно найти, факты, порожденные одной и той же страстью... и сшивать их вместе, чтобы получить законченную драму». Литература, по словам Бальзака, — продолжает исследователь, — пользуется приемом, применяемым в живописи. Для создания образа берут руки одной натурщицы, ноги — другой, грудь — у третьей, плечи — у четвертой». По мнению Е. Добины, «меткое словцо «*ш и в н а я правда*» *проникает в самую*



суть художественного «вымысла» (курсивом выделено мной.— Ю. О.)<sup>1</sup>.

Действительно, подобные высказывания о путях создания характера героя можно найти не только у Бальзака, но и у некоторых других мастеров слова. А. М. Горький, как известно, давал похожие советы начинающим литераторам. Причем употреблял иной раз буквально почти те же выражения, что и Бальзак. Например, в «Беседе с молодыми ударниками, вошедшими в литературу», он говорил: «Если вы описываете какого-нибудь лентяя, рвача, пьяницу Иванова, то надо обобщить: ведь он, Иванов, не один рвач, лентяй, пьяница, а есть и другие. Так вы у одного возьмите нос, у другого ухо, у третьего еще что-нибудь»<sup>2</sup>.

Нетрудно заметить, однако, что подобные суждения писателей о типизации при создании художественного образа носят популяризаторский характер. Они отмечают лишь одну из составляющих сложного процесса деятельности творческой фантазии, черту, пожалуй, наиболее броскую для глаза стороннего наблюдателя.

Научное же рассмотрение проблемы призвано учитывать все черты и признаки, которые лишь в своей совокупности и взаимосвязи составляют качественную определенность явления. Вот почему в данном случае уместно вспомнить и другие, не менее давние суждения, касающиеся «шивной правды».

Имея в виду теоретиков и писателей, представлявших себе создание художественного образа как механическое собирание и группировку запечатлений действительности, Белинский едко иронизировал: «...всей просвещенной Европе известно,— писал он,— что «идеал» есть не что иное, как собрание в одну фигуру разных черт, разбросанных в природе и действительности,— а отнюдь не сама действительность в возможности. Творчества тут не нужно: хотите изобразить красавицу — приглядывайтесь ко всем красавицам, которых имеете случай видеть; у одной срисуйте нос, у другой глаза, у третьей губы и т. д.— таким образом вы нарисуете красавицу, лучше которой уже нельзя и вообразить»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Е. Добин. Жизненный материал и художественный сюжет. Л., «Советский писатель», 1958, с. 36—37, 48.

<sup>2</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, с. 64.

<sup>3</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 68.

Подобное понимание обобщающей работы художественного воображения («сшивная правда», создание персонажа «по способу мозаики» и т. п.) если и не всегда прямо ведет свое начало, то находится в близком родстве с отголосками концепции, подвергшейся основательной критике в советской психологической науке. Об этих некогда широко распространенных, укоренившихся в умах представлениях С. Л. Рубинштейн писал в «Основах общей психологии»:

«Сторонники ассоциативной, атомистической концепции склонны были выдвигать комбинирование как единственный прием преобразующей деятельности воображения. Самое комбинирование сводилось при этом лишь к новым сочетаниям и перегруппировкам неизменных элементов, данных на опыте. Несомненно, что отправной точкой для преобразований, осуществляемых воображением, служит опыт. Поэтому чем шире, богаче, разнообразнее опыт человека, тем — при прочих равных условиях — богаче будет и его воображение. Но признание этой зависимости воображения от опыта ни в коем случае не должно привести к признанию той широко распространенной и глубоко укоренившейся, хотя и ошибочной, теории, согласно которой преобразование, осуществляемое воображением, сводится к комбинированию, то есть к перемещению или перегруппировке элементов. Это сугубо механистическая концепция воображения, предполагающая, что самые элементы должны оставаться неизменными...» «...Комбинирование, — подытоживает исследователь, — является лишь одним из видов или приемов преобразующей деятельности воображения. В результате ее, поскольку речь идет о творческом воображении, получается не просто новое сочетание или комбинация неизменно данных элементов или черт, а единый новый образ, в котором отдельные черты не просто суммированы, а преобразованы и обобщены»<sup>1</sup>.

Какую бы важную роль ни приобретало при создании типического образа суммирование или группировка непосредственных впечатлений действительности, это лишь одно из проявлений деятельности художественной фантазии, которая созидает произведение всегда гораздо более сложно и многовидно. Одновременно с сумми-

---

<sup>1</sup> С. Рубинштейн. Основы общей психологии, изд. 2-е. М., Учпедгиз, 1946, с. 333.

рованием и комбинированием образных представлений происходит акцентирование определенных черт в жизненных впечатлениях, их многомерное заострение, сотворение на основе всего накопленного материала искусства новых психологических и событийных деталей. Суммирующе-комбинирующая и акцентирующая деятельность воображения свершаются одновременно, в едином нерасторжимом устремлении.

Иначе и быть не может. Поскольку художник не ограничивает себя воспроизведением сущего, но и чувствует потребность представить «действительность в возможности», утвердить в объективированных образах свое отношение к жизни, выразить в них свои пристрастия, свои идеалы и тем самым сделать искусство силой, активно преобразующей современность.

Если для реакционной буржуазной теории искусства характерен гипертрофированный интерес к проблемам художественной фантазии, идеалистические истолкования природы которой обычно служат стремлению оторвать искусство от жизни, обосновать «абсолютную свободу» писателя от общественных закономерностей и моральных принципов,— то,— как верно сказано в одной из работ последнего десятилетия,— «в нашей науке проблема творческого воображения оказалась одной из самых забытых и заброшенных проблем». Причины такого положения — одного порядка с теми, что определили долготелее небрежение к психологии творчества вообще. Да и поныне в какой-то степени, по справедливому замечанию автора той же статьи, «разработке проблемы художественного воображения... мешает старый предрассудок»<sup>1</sup>.

Наименее благополучно, пожалуй, обстоит дело с изучением отношений воображения и чувства.

На познавательную роль эмоциональной сферы обращается все еще недостаточное внимание даже в общей психологии. До сих пор сохраняет немалую долю остроты замечание Н. Н. Ланге, назвавшего проблему чувств «золушкой психологии». «Чувство,— писал ученый,— занимает в психологии место Сандрильоны, нелюбимой, гонимой и вечно обобранной в пользу старших сестер — «ума» и «воли». Ему приходится обыкно-

---

<sup>1</sup> С. Батракова. Художественное воображение, с. 182.

венно ютиться на задворках психологической науки, тогда как воля, а особенно ум (познание), занимают все парадные комнаты. Если собрать все научные исследования о чувствах, то получится список столь бедный, что его далеко превзойдет литература любого вопроса из области познавательных процессов...»<sup>1</sup>

С тем большим основанием один из авторов назвал проблему чувств «золушкой эстетики». Л. С. Выготский в соответствии с концепцией своей книги, опубликованной уже в наши дни, объяснял ситуацию в теории искусства уровнем разработанности аналогичной проблемы в общей психологии.

«Психология искусства,— писал Л. Выготский,— имеет дело с двумя или даже с тремя главами теоретической психологии. Всякая теория искусства находится в зависимости от той точки зрения, которая установлена в учении о восприятии, в учении о чувстве и в учении о воображении или фантазии». И далее: «...все решительно психологические системы, пытающиеся объяснить искусство, в сущности говоря, представляют собой комбинированное в том или ином виде учение о воображении и чувстве. Надо, однако, сказать, что нет в психологии глав более темных, чем эти две главы, и что... до сих пор, к сожалению, мы не имеем сколько-нибудь общепризнанной и законченной системы учения о чувстве и учения о фантазии»<sup>2</sup>.

Это писалось в 1925 году. Три последующих десятилетия «эмоции и чувства были предметом сравнительно немногих экспериментальных исследований»<sup>3</sup>. И, однако, именно данные психологической науки многое проясняют в проблеме типизирующей деятельности воображения.

«Чувства, эмоциональная жизнь есть своеобразная форма отражения действительности, в которой выражаются субъективные отношения человека к миру...» (П. Якобсон). Для художественного мышления особое значение имеют те виды эмоций (эстетические, моральные, интеллектуальные), которые психология называет

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: П. Якобсон. Психология чувств. М., Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1958, с. 13.

<sup>2</sup> Л. Выготский. Психология искусства, с. 249, 250.

<sup>3</sup> «Вопросы психологии», 1957, № 5, с. 68.

высшими духовными, или мировоззренческими, чувствами. «Эти чувства обладают рядом характерных особенностей. Во-первых, они в своих развитых формах могут достигать большой степени обобщенности. Во-вторых, что очень существенно, они всегда связаны с более или менее отчетливым осознанием общественных норм, относящихся к той или другой стороне действительности... В конкретном переживании человека... эти чувства могут выступать в слитном комплексе...»<sup>1</sup>

«Вероятно, душевная жизнь не знает каких-нибудь границ отдельных своих способностей,— заметил однажды Федин.— Человек не может только чувствовать или только мыслить. Он всегда чувствует, если мыслит, всегда мыслит, если чувствует, но сила, с какой проявляют себя эти способности, редко бывает одновременно одинаковой. То мысль, то чувство пересиливают друг друга» (VIII, 124).

Какое бы существенное значение при формировании картин воображения ни имело интеллектуальное, рассудочное начало, находящееся в постоянном взаимодействии с эмоциями, картины эти вызываются прежде всего чувством. По сути на это обращал внимание Т. Драйзер в одном из писем, впервые опубликованных на русском языке недавно: «...первопричина всего — чувство, оно движет мной, оно рождает идею. Оно же избирает и форму»<sup>2</sup>.

Эмоции выступают в качестве непосредственного побудителя и «двигателя» типизирующей работы воображения, тогда как интеллект воздействует на фантазию через сферу эмоций, через активное участие в процессах образного мышления. В противном случае при восприятии произведения мы сразу замечаем подмену и говорим об отступлениях от художественности, о логических «каркасах» тех или иных сцен и картин и т. п.

«...Интеллектуальная и эмоциональная тенденции одинаково необходимы для работы фантазии,— на это постоянно указывают психологи,— но тогда как представления составляют содержание ее образов, чувства являются ее... двигателем к переработке представлений»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> П. Якобсон. Психология чувств, с. 24, 208—209.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1971, 25 августа, с. 15.

<sup>3</sup> Н. Ферстер. Творческая фантазия, с. 25.

Связь между эмоциями и фантазией проявляется уже в том, что всякое чувство «воплощается, фиксируется в какой-либо идее». «Таким образом, мы видим,— подчеркивает Л. Выготский,— что чувство и фантазия являются не двумя друг от друга отделенными процессами... и мы вправе смотреть на фантазию как на центральное выражение эмоциональной реакции»<sup>1</sup>.

Чувство вызывает из недр памяти, группирует, приводит в систему впечатления, представления и направляет их дальнейшую переработку воображением. Первоначальный принцип, по которому это происходит, психологи называют законом общего эмоционального знака. «Сущность этого закона,— отмечает Л. Выготский в другой, более поздней своей книге,— сводится к тому, что впечатления или образы, имеющие общий эмоциональный знак, т. е. производящие на нас сходное эмоциональное воздействие, имеют тенденцию объединяться между собой, несмотря на то, что никакие связи ни по сходству, ни по смежности между этими образами не существуют налицо. Получается комбинированное произведение воображения, в основе которого лежит общее чувство, или общий эмоциональный знак, объединяющий разнородные элементы, вступившие в связь»<sup>2</sup>.

Чтобы функционирование художественной фантазии приносило реальные плоды, имеющие объективную значимость, необходима воспитанность мировоззренческих чувств. Эмоции искусства — это «умные эмоции», как замечал Л. Выготский. Вместе с тем необходимо, разумеется, постоянное осуществление связи воображения с действительностью по всем другим каналам.

«Фантазия, лишенная разума, производит чудовище, соединенная с ним, она — мать искусства и источник его чудес», — говорил Ф. Гойя.

Интеллект концентрирует и хранит в себе жизненный и социальный опыт личности в другой форме, нежели область эмоций. Так что открываются беспредельные возможности для взаимооплодотворений, сопоставлений, проверки чувства мыслью и обратно. Ум, рассудок наделены свойством не только субъективной правоты и уверенности, как эмоции, но знания, они обладают способ-

---

<sup>1</sup> Л. Выготский. Психология искусства, с. 264, 265.

<sup>2</sup> Л. Выготский. Воображение и творчество в школьном возрасте. М., Государственное изд-во РСФСР, 1930, с. 15—16.

ностью осмысливать, размышлять, доказывать, критиковать чувство, обнажая изъяны и несовершенства в построениях фантазии, указывать чувству новые цели, вести эмоции и воображение к новым горизонтам.

И область эмоций, являясь непосредственным возбудителем деятельности воображения, и интеллектуальное начало играют незаменимую роль в формировании художественной концепции.

Размышляя над жизнью и над картинками, вызываемыми воображением, художник дает новую пищу для работы чувства и творческой фантазии. Посредством новых представлений и выводов писатель воздействует на чувство, а тем самым — и на воображение. Таким образом, интеллект выступает одновременно и в роли живого, деятельного зодчего, и умудренного критика.

Хотя «результаты вдохновения создаются трудом» (Пуанкаре), возбуждение деятельности воображения, переход в состояние «галлюцинирования», о чем постоянно говорят художники слова, — процесс в значительной мере как бы произвольный. Искусство в этом смысле подобно любви: чувству можно указать предпочтительный объект, но ему нельзя приказывать, его нельзя принудить.

Методологически важные для уяснения принципов продуктивности творческой фантазии материалы содержат работы психологов. Определенное значение имеют, например, исследования, посвященные особенностям воображения в детском возрасте. Эти работы опровергают ходячее представление, характерное, однако, не только для обыденного сознания, будто наибольшего развития, силы и яркости фантазия человека достигает тогда, когда не испытывает ограничений от якобы посторонних по отношению к ней факторов (рассудка, жизненного опыта и пр.).

Действительно, контроль над фантазией у ребенка относительно слаб. Этим и определяются особенности детского воображения — его субъективность, некритичность, иллюзионизм, мечтательность, неприхотливость, своеволие и т. п., присущие ему наряду с особой наглядностью и свежестью первоначальных представлений действительности. Однако сквозь милые и забавные проявления детского воображения даже в дошкольных играх можно всегда распознать ту их направленность,

которая представляет собой доступный ребенку способ проникновения в реальность. Как показал в одной из своих известных работ А. Н. Леонтьев, не произвольные построения фантазии порождают игровой мир ребенка, а, наоборот, деятельность детского воображения вызывается и целесообразно направляется «правилами» игры. И изменение характера игр по мере взросления ребенка соответствует как все более осложняющимся отношениям с внешним миром, так и определенным стадиям поступательного развития детского воображения<sup>1</sup>.

К близким выводам приходит и Л. Выготский, объясняя закономерности преимущественного возрастного обращения детей к разным видам художественного творчества (например, от повального увлечения рисованием дошколят и младших школьников до попыток литературного творчества у подростков), а также анализируя возрастные черты и приметы самих образцов детского творчества в разных видах искусства (скажем, от «головоногов» и рисунков-схем у малышей до стадий овладения пластическим изображением у одаренных подростков).

Основная идея исследования Л. Выготского состоит в том, что развитие детского воображения «идет по линии нарастания и закрепления моментов объективных». Ибо свежесть и первозданность восприятий, питающих фантазию ребенка, может сделать лишь менее явным тот факт, что «относительная самостоятельность детского воображения, его независимость от деятельности рассудка является выражением не богатства, но бедности детской фантазии». И хотя естественное повышение требований к результативности воображения у многих людей по мере взросления приводит к тому, что чаще всего они прекращают собственные попытки в искусстве, тем не менее оптимального своего развития индивидуальное воображение достигает «только у взрослого человека»<sup>2</sup>.

Излюбленные в иных направлениях субъективистской эстетики сопоставления свойств художественной и детской фантазии имеют нередко целью обосновать отрыв

---

<sup>1</sup> А. Леонтьев. Психологические основы дошкольной игры. — «Советская педагогика», 1944, № 8—9, с. 37—47.

<sup>2</sup> Л. Выготский. Воображение и творчество в школьном возрасте, с. 30, 28, 27.



искусства от действительности и подобную же творческую практику (например, теории типа «искусство как игра», где существенное место занимают соответственно препарированные представления о природе детской игры, якобы не связанной с проникновением в реальность, или, скажем, обоснования произвольного примитивизма в живописи и скульптуре и т. п.). В связи с некоторыми общими принципами продуктивности воображения, выясненными в исследованиях психологов, можно дать научную квалификацию названным попыткам, предпринимаемым субъективистской эстетикой и практикой ряда модернистских течений. Они ориентируют художника на такие свойства воображения, которые приходится определить как *инфантилизм в искусстве*.

Роль «умных эмоций» как непосредственных побудителей работы воображения объясняет с точки зрения самого протекания творческого процесса такой известный в литературе факт, что художническое освоение действительности писателем может отставать от его интеллектуальных суждений о тех или иных сторонах жизни.

О свойствах «художнического вживания в современность» многократно говорил А. Н. Толстой. «...Понять, освоить политически еще не значит освоить художнически,— замечал он.— Очень часто художническое освоение отстает от современности или охватывает ее по поверхности, внешне и даже в том случае, когда художник политически стоит как будто на должной высоте»<sup>1</sup>.

Случается, что *разум* художника, по выражению Горького, признает закономерность и справедливость смены старых форм жизни новыми, а *эмоционально* писатель еще привязан к прошлому и красоты будущего не ощущает. Подобного рода несоответствия между эмоциональной и интеллектуальной сферами, принимающие иной раз форму острых мировоззренческих противоречий, чувствительно отзываются на деятельности художественной фантазии.

Необходимо, чтобы созрели условия для продуктивной работы воображения в полную меру писательского таланта. Насильственное и преждевременное подстегивание воображения с помощью рассудка, «надсад над самим собой», по выражению А. Толстого, оставляют

---

<sup>1</sup> «Алексей Толстой о литературе», с. 143.

по себе следы в виде художественного схематизма, риторичности, сюжетных нарочитостей, ходульных фигур персонажей, резонерства и т. п.

Да и для обычного хода писательской работы серьезный смысл имеет заповедь, прозвучавшая однажды в разговоре, который В. Г. Короленко воспроизводит в своем мемуарном очерке «Антон Павлович Чехов»:

«— Бывает ли у вас так,— сказал Антон Павлович,— во время работы между двумя эпизодами, которые видишь ясно в воображении,— вдруг пустота?

— Через которую,— сказал я,— приходится строить мостик уже не воображением, а логикой?

— Вот, вот...

— Да, бывает, но я тогда бросаю работу и жду...»

#### В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ВЕРЫ ПАНОВОЙ

Силы творческого воображения по-разному проявляются в зависимости от сферы действительности, в которую стремится проникнуть художник, конкретных задач типизации и самих особенностей писательского таланта.

Уже был случай наблюдать роль воображения в поисках и развертывании писателем концепции типических характеров и обстоятельств на примерах повести Л. Леонова «Евгения Ивановна» и романа эстонской писательницы Л. Промет «Кто распространяет анекдоты?». Попытаюсь теперь подробно проанализировать в той же связи работу Веры Пановой над книгой исторических повестей «Лики на заре» (1966).

В этой книге известная советская писательница предстала перед читателем, на первый взгляд, как будто бы в несколько неожиданном качестве. Она выступила в новом для себя жанре исторической повести. И к тому же едва ли не впервые в нашей прозе последних десятилетий обратилась к сюжетам из истории религии и церкви. Но если вспомнить направленность многих предыдущих произведений В. Пановой, с их вниманием к проблемам ценности человеческой личности, добра, справедливости, вообще человеческой «души», с их нетерпимостью ко всяческим нравственным догмам и слепой вере, то это не такая уж неожиданность и совсем не случайность. В Вере Пановой, авторе исторических

повестей «Лики на заре», мы в определенной мере обязательно узнаем автора «Спутников», «Кружилихи», «Сентиментального романа» или «Сережи». Выбор темы как нельзя лучше отвечает глубоким и давним творческим устремлениям писательницы.

Своеобразная идейная кульминация книги (да и среди других едва ли не самая драматическая повесть) — «Сказание о Феодосии».

Действие повести происходит в середине XI века. Это был восход христианства на Руси. Как же перекликаются исторические концы и начала, далекие века и сегодняшний день?

Не тогда ли уже, во времена утверждения и расцвета христианской идеологии, в пору массового фанатизма и иступленного праведничества, начали выявляться непримиримые противоречия, которые подтачивали религиозную нравственность и в конце концов подорвали идеалы христианства и разложили изнутри созданные им духовные твердыни? Не в поре ли триумфа прячутся признаки последующего вырождения?

Именно такую направленность художественного исследования избрала Вера Панова в «Ликах на заре». В весне христианства, прославляемой в монастырских патериках и летописях, она не только подмечает первые червоточины; своими повестями-«житиями» не только опровергает догмы религиозного сознания; из трагедий и фарсов далекой церковной истории писательница извлекает вместе с тем и более общий современный нравственный смысл.

Каждая из четырех повестей, составивших книгу «Лики на заре», сюжетно законченное и, на первый взгляд, вполне самостоятельное произведение. Да и по времени действия героев разделяет иногда не одно столетие. Что общего, казалось бы, между жизнеописанием княгини Ольги, первой государыни-христианки Киевской Руси X века («Сказание об Ольге»), которое ведется с неторопливой обстоятельностью, переплетением были с легендой, в манере летописных источников, и социально-бытовым микророманом из русского средневековья, представляющим нам похождения самозванного Владимиро-Суздальского митрополита Феодора, по произвищу Белый Клобучок, который был возвышен и повержен честолюбивыми помыслами князя Андрея Боголюбского («Федорец — Белый Клобучок»), между

трагическим по существу житием преподобного Феодосия, одного из основателей Киево-Печерской лавры («Сказание о Феодосии»), и биографическим полупамфлетом, снимающим покровы с деяний и помыслов великого князя московского Василия, отца Ивана Грозного («Кто умирает»)? Но общее есть. И оно более важно и значительно, нежели преемственность сюжета или персонажей. Это — единство художественной мысли, общность пафоса, при котором ни одна из повестей не может быть вынута из книги без ущерба для понимания других, да и читать их лучше именно в такой, а не в иной последовательности. (Как много теряется в противном случае, показывают первоначальные разрозненные публикации повестей в журнале «Звезда», прошедшие малозамеченными.) Словом, при отсутствии общих событий и персонажей, при разнообразии жанровой окраски, нигде, впрочем, не выходящей за пределы лишь очень разных видов жизнеописаний, разного рода «житий», «Лики на заре» — не сборник и даже более, чем обычный цикл исторических повестей. Это целостная книга, оригинально скомпонованное единое произведение, где каждая повесть является необходимым живописным, смысловым и интонационным этапом в развертывании нарастающей внутренней темы, одного художественного содержания.

Принципы писательской работы Веры Пановой и жизненные истоки ряда ее произведений, в том числе «Ликов на заре», охарактеризованы в развернутых автобиографических заметках «Из запасников памяти» («Нева», 1971, № 3). Внутренняя их тема: время и формирование писательской личности — возникновение тех духовных «запасников», из которых рождаются книги.

В основу построения самих заметок положен не логический, а эмоциональный принцип. Художническая память, словно бы подчеркивает автор, своевольна — иные мгновения прожитого она видит, как при вспышке молнии, другие, подчас, казалось бы, куда более важные, почему-то уходят в небытие. Такова избирательность эмоционального мира личности, и потому воспоминания В. Пановой кажутся порой калейдоскопом почти не связанных друг с другом картинок и эпизодов.

Но эти субъективность и фрагментарность лишь внешние. Ведь и внушающий ребенку любопытство и

ужас ежегодный крестный ход с кликушами по улицам старого Ростова, который наблюдала в детстве девочка Вера, и желто-черное степное поле мудрых подсолнухов, неизменно обращающих головы к источнику всего живого на земле — к солнцу (впечатление летнего вечера в юности), и обыденные проявления мужества и коллективизма советских людей на территории под фашистским управлением, куда военное лихолетье забросило В. Панову, и раздумья в пору заграничных поездок, скажем, при виде башен и темниц лондонского Тауэра, когда, осматривая чужестранное, задумываешься о своем и переносишься воображением в судьбы и быт далеких предков (часть крепости «построена в одиннадцатом веке, когда на Руси княжили Ярославичи» и т. д.) — это и многое другое, что внешне представляется россыпью накоплений художнической памяти, оказывается нередко *голосами литературной судьбы* (как замечает в одном месте В. Панова). Ибо читатель почти всегда узнаёт тут пути авторской мысли к созданию, например, таких произведений, как «Сентиментальный роман», «Сережа», пьесы «Метелица» и самой крупной работы последних лет — книги исторических повестей «Лики на заре».

В конечном итоге читающему открывается характерное для художника такого склада взаимодействие с эпохой, некие узловые моменты неустанной внутренней работы, того писательского труда, срок которому мгновение и вся жизнь. И в этом высоком смысле эпиграфом к автобиографическим заметкам В. Пановой можно было бы поставить строки, которые она сама приводит в конце, рассказывая, как возник замысел знаменитой светловской «Гренады». Это поэтические строчки Анны Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как дикий одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

В автобиографических заметках процесс этот прослеживается от первоисточков. «...Из огромного числа явлений, проходящих перед нами,— пишет В. Панова,— почему-то некоторые особенно овладевают нами, запечатлеваются с особенной силой, зажигают фантазию... Эта избирательность, этот чуждосознанный — на-

угад — выбор является, видимо, неперменной частью той способности бессознательного накопления»<sup>1</sup>, создания «запасников памяти», которые, по мысли автора, отличают писателя от неписателя.

В материале пережитого скрыты зерна будущих образов, каковые «прорастают» иной раз неожиданно для самого писателя.

Из единства запечатления и оценки, жизненной правды и идеала, конфликта и гармонии, отвечающих природе художественного образа, вытекает и неперменная противоречивость эмоционального начала, непосредственно возбуждающего деятельность творческого воображения. Каким бы малым по размеру и несложным по идее ни был художественный замысел, он всегда навеян так или иначе столкновением и борьбой противоречивых чувств и устремлений.

Вот как начал складываться замысел повести «Сказание о Феодосии». «Скажем: я всегда любила цветы, всякие, — признается В. Панова. — Даже пустяковый цветок герани меня чаровал. Но почему из всего множества полевых, *диких* цветов особенно владеют мною уже много лет: розово-белый граммофончик повилики и совершенно неказистый (ни цвета, ни запаха), даже невзрачный, даже в чем-то уродливый цветок дикого цикория, по-русски щербака, который на солнце так быстро становится блеклым, грязно-голубым, выделяющим противный липкий сок? *Я стала писать «Феодосия» потому, что мне стала являться луговая зелень вся в граммофончиках повилики и в серо-голубоватых звездах щербака. Я там упомянула и ромашки — люблю и их, но вдохновляли не они.* (Выделено мной. — Ю. О.)

О повилике и щербакe упоминается и на первых страницах повести. Вот соответствующее место. Ясный помыслами, цельный душой, бежит из богатого родительского дома отрок Феодосий, бежит в новую жизнь, в мечту, чтобы до скончания лет пребыть наедине с богом. И какое утро занимается, какое солнце встает навстречу ему! «Как красно оно всходило! Алые реки разлились на полнеба, и земля пылала, как подожженная. Но скоро схлынуло красное, и солнце яро, весело полетело в высоту. К нему тянулись, на него во все

---

<sup>1</sup> В. Панова. Из запасников памяти. — «Нева», 1971, № 3, с. 67. В дальнейшем цитируются с. 67—104.

глаза глядели цветы с земли: кашки, иван-да-марья, богатые ромашки,— серебро с золотом, голубые звезды щербака, что раскрываются поутру и сжимаются, блекнут к полудню, благоуханные колокольчики бело-розового вьюнка, вольно раскидавшего везде свои побеги...»

Феодосий весь еще чист и светел, как это чудесное летнее утро, которому неведомо зло и уродство. И когда, притомившись, он решает переждать возможную погоню, автор, избравший манеру «сказания», представляет это так: «Он спустился в диковатый сумрак, где бежал родник... Говорили — в этих мокрых, перепутанных, никогда не кошенных травах во множестве водились гадюки. Но ни одна даже голову не высунула, когда он сел, выбрав поглуше местечко. Достал хлеб из котомки, отломил кусочек, поел. Прилег — шапка вместо подушки — и заснул под говор родника».

Эта часть повести «Сказание о Феодосии» названа «Восход». Но не забудем, что за восходом следует полдень, когда голубые звезды щербака, любимого автором, становятся блеклыми, грязными, выделяющими липкий противный сок...

Бывает так, что жизненные впечатления, на которые падает роль творческих импульсов, оказываются как бы символом самой сути возникающей художественной концепции — настолько близка и непосредственна связь между тем и другим. Не таковы ли изуродованный куст «татарина» на черной пахоте (в истории замысла «Хаджи-Мурата» Л. Толстого), черная ворона на белом снегу (при работе В. Сурикова над картиной «Боярыня Морозова») или контрасты бурно растущего большого города в морозный солнечный день (при возникновении замысла трилогии К. Федина)?.. Близок по типу и образ, вызвавший замысел «Сказания о Феодосии»...

Образы-импульсы при возникновении замыслов повести «Хаджи-Мурат» Л. Толстого, картины В. Сурикова «Боярыня Морозова», трилогии К. Федина и повести «Сказание о Феодосии» В. Пановой, возбуждающие деятельность творческого воображения художников, несут в себе так или иначе эмоциональный заряд, состоящий из противоречивых, борющихся начал. Такие образы как бы в скрытой форме содержат некоторые элементы будущей концепции произведения. И не эти ли качества — зерно конфликта, намек на судьбу

характера, на его отношения с обстоятельствами, предощущение путей от противоречий к гармонии — угадываются интуицией художника, давая толчок к формированию творческого замысла?

В принципе можно допустить, что нынешние части «Сказания о Феодосии» назывались бы не «Восход», «Полдень» и «Закат», а как-нибудь иначе или тем более — что в тексте повести не упоминалось бы о цветке щербака. Это, разумеется, как-то бы сказалось на ясности художественного содержания, но не изменило бы его по существу. Важнее то воздействие, которое произвел эмоциональный настрой, взятый вначале, как с камертона, во всей сложной обобщающей работе творческой фантазии В. Пановой, его отражение и запечатление в художественной концепции повести.

Книге «Лики на заре» у В. Пановой предшествовала подготовительная работа в различных формах. Писательница изучала догматы мировых религий, житийные и летописные источники, прошлое и настоящее былых твердынь российского православия.

Требования истории занимают важное место в книге. Но в типизирующую деятельность воображения вовлекаются не только почерпнутые из документальных источников представления о реальных человеческих характерах и условиях их бытия, не только исторические факты, а весь «самоконструирующийся» материал памяти, все ее «запасники». «...«Ольгу» и «Феодосия», — даже так замечает В. Панова, — я написала, прибегая не столько к историческим сочинениям, сколько к накоплениям моей памяти. Я где-то видела и дом матери Феодосия, и переулочек, куда через щель в заборе выбирался Феодосий, и те ткацкие станы, какие были в Ольгином доме...» Интересна, например, такая деталь, о которой В. Панова рассказывает подробно: «...Когда я писала мою «Ольгу», одной из первых моих забот было одеть ее соответственно ее положению и значению, и мне приятно вспомнить, сколько поисков я предприняла для этого. Сколько пришлось фантазировать, переиначивать, додумывать. Красная и зеленая тесьма на суконном платье маленькой Ольги — это, безусловно, воспоминание о плахтах, виденных на Сорочинской ярмарке летом 1931 года...» И в другом месте: «Много позднее, в Болгарии, я в старых деревенских домах видела старинное парадное убранство и перенесла его в Оль-



гины покои: как же иначе они могли быть убраны, если не по-старославянски? А среди барельефов Пергамского алтаря был один, изображавший Диану на охоте, и я одела охотящуюся Ольгу так, как одета на барельефе Диана. Некоторые специалисты по костюму уверяли меня, что в древности и средневековье на Руси обувались только в сандалии и лапти, но Диана на барельефе обута в расписные сапожки, и это мне показалось более близким к истине: скифский сапог, несомненно, лучше защищал ножки богини и, несомненно, должен был быть известен и эллинам, и римлянам, и руссам...»

Феодосий — реальное историческое лицо. «Киево-Печерский патерик», или в подробном чтении — «Полное собрание житий святых в Киево-Печерской лавре подвизавшихся...» (книга, по всей вероятности, послужившая автору одним из главных источников при создании повести), — называет Феодосия «начальником иноков русских». Это «он, — читаем мы в «Патерике», — утвердил совершенное иноческое житие... переселил иноков из пещер в монастырь и упрочил Печерскую лавру неисповедимыми подвигами и чудесами». Когда в 1057 году Феодосий принял игуменство, «братии было числом двадцать» и скрывалась она по пещерам на лесистом берегу реки. А в недалгом времени над Днепром высылся уже людный монастырский городок, куда езживали за поддержкой киевские князья. Хотел того Феодосий или нет, но именно благодаря ему российское монашество вышло из самодельных молелен на дорогу исторической активности.

Каким же изображается он в книге Веры Пановой?

Если княгиня Ольга, героиня предыдущей повести, принимает христианство не столько по глубокому душевному побуждению, сколько из всяческих головных соображений — государственной целесообразности, выгоды культурной и торговой, наконец, из честолюбия, дабы в «круге христианских государей» стать «равновеликой и равночестной», если по психологическому своему складу она остается по существу той же, какой прожила молодость, воительницей, человеком земных страстей, то Феодосий — истинно христианская душа. Предписания религиозных догматов совпадают для него с велениями его собственного чувства, воспитанного на преодолении различий «должен» и «хочу». «Земной ангел и небесный человек» — так отзывается о Феодо-

сии «Патерик». И таким рисует его поначалу Вера Павлова.

Для Феодосия из повести «истинная жизнь — лишь жизнь духа». В духовном сближении и братстве людей, к которому как будто бы зовет христианство, видит он нравственные ценности этой религии, о каких «деды и прадеды понятия не имели, поклоняясь бездушным идолам». Словом, перед нами не слепой или испуганный фанатик, а человек, чей разум живет и укрепляет веру...

«Восход», «Полдень» и «Закат» — не только три части повести, но и этапы духовного развития героя.

Нет вернее способа познать и прочувствовать до конца любую идею, как самому внедряя ее в жизнь. Драма игумена Феодосия состоит в том, что чем ревностней насаждает он Христову веру среди монастырской братии и в округе, тем все более мельчает и вырождается сам как личность. Он чувствует это, терзается, страдает — и ничего не может поделать. Как будто какое-то неостановимое чертовское колесо правит и движет скрытой от него логикой этого процесса.

Мечтавший о чистой «жизни духа», игумен должен примеряться к норову мирских властей, потакать и угождать, дабы вместе с милостью очередного киевского князя заполучить где деньгу на сооружение храма, а где земли и деревеньку. Иначе в неуверенном этом мире, раздираемом княжескими междоусобицами, не то что приумножить — не сберечь божью обитель. Бескорыстнейший лично, игумен Феодосий становится алчным накопителем.

Суровым испытаниям подверглись и мечты о достижении через веру всеобщего духовного братства людей. С численным ростом приобщенных разрушалось оно даже в собственной обители. В пещерах и за монастырскими стенами не удавалось уйти от порядков, действующих в миру. Иноков тянуло к деньгам, к тщеславию и корысти. А сверх того, — и сие было уже вовсе неисправимо, — никакие монастырские уставы и истязания плоти не могли отменить законов естества. Даже самый истовый черноризец оставался человеком. А значит, настоящим или возможным нарушителем «подлинной духовности» (то есть жертвенной морали и аскетической нравственности!). Невмоготу было видеть, «как уходит из обители высокое единодушие, когда каждый мог поручиться за всех и все за каждого».

Что тут оставалось?

Добрый, снисходительный к людским слабостям, игумен Феодосий становится озлобленным фанатиком. Соглядатаем, шпионом, мелочным деспотом. Наконец, лжецом, изобретателем религиозных чудес — что ж, и это дозволено, если служит укреплению «всеобщей веры». Господь простит недостойные средства...

Тонко и ненавязчиво изображается в повести этот процесс духовного и психологического перерождения. Такие, например, внутренне контрастные и каждая в своем роде бесчеловечные по поведению героя сцены, как отказ юного затворника Феодосия от встречи с матерью и продажа умудренным старцем Феодосием «вечного благословения» богатому проходимцу, да и многие другие, принадлежат к лучшим страницам прозы Веры Пановой. Написаны они зримо, телесно, вещественно, во всех красках и подробностях быта; только мастерство детали выражается теперь еще и в живописности исторического колорита; герой с его психологией действует в среде, где есть земля, трава, воздух, солнце, другие люди; словом, сцены эти надо читать, а не пересказывать.

Набралось уже известное количество наблюдений, чтобы вернуться к вопросам, существо которых призван проиллюстрировать конкретный анализ: чем направляется представшая перед нами в конечных своих результатах, в виде уже построенной художественной концепции, типизирующая деятельность писательской фантазии? И в каких соотношениях между собой находились в данном случае различные ее силы и способности?

Один из принципов, по которому создавались и развертывались характеры, сцены, события повести, можно сказать, зафиксирован самим автором, если только воспользоваться обобщающим выводом писательницы из наблюдений над собственным творчеством. В автобиографических заметках В. Панова четко обозначает важнейшую роль эмоций в работе воображения.

У накопленного материала, — отмечает В. Панова, — «есть еще одно свойство: самоконструироваться, слагаться в некую постройку, из деталей образовывать нечто цельное. На своей практике знаю, что никакие заранее сочиненные схемы, планы, чертежи не помогают сложить роман, повесть, рассказ. Произведение слагается само, складываясь узел за узлом из накоп-

ленного материала, либо не слагается вовсе, как не раз и не два у меня случалось... И конструкцию вроде придумал, и все нужное для нее подобрал, нет, не выходит, не быть произведению.

Если же ему быть, то оно из твоих тайников само отбирает все, что ему нужно, и вот звучат голоса, а за голосами всплывают лица, и вот эти лица вступают во взаимоотношения, и вот сложилась конструкция, и ты уже можешь окинуть взглядом то, что сложилось, и приняться за отделку фраз, за сюжетные уточнения, придумывать, как бы получше это начать и как закончить, и искать слова поточнее...».

Эмоциональность писательского творчества для Веры Пановой предполагает неустанное размышление, углубленное раздумье над возникающей концепцией, сознательный поиск. Эмоции искусства — это «чувства-теоретики», пожалуй, больше чем в какой-либо другой области человеческой деятельности. Строй чувствований писателя — одно из важнейших реальных выражений его мировоззренческих позиций. Подчеркнуть это вновь не лишне, поскольку в критической литературе все еще встречается представление о мировоззрении художника лишь по преимуществу как о характере его взглядов, о свойствах только его рассудочной сферы.

Проследившая шаг за шагом жизненную драму Феодосия, осмысливая основной конфликт повести — между многообразными, неисчерпаемыми ценностями бытия и мертвящей, губительной властью догмы, сколь бы возвышенной и привлекательной она ни представлялась на первый взгляд, — по-новому ощущаешь «сшибку» и противоборство взаимоотрицающих эмоциональных начал, мыслей, идей, — «душу живу» типизирующей деятельности воображения, и новыми глазами видишь, в частности, почему первотолчком к этой обобщающей работе стала «утренняя луговая зелень, вся в граммофончиках повилики и серо-голубоватых звездах щербака»...

Художественный конфликт, составляющий самую сердцевину образной концепции, коренится в свойствах изображаемых характеров и их отношений с типическими обстоятельствами.

Процесс рождения художественной концепции А. М. Горький представлял поэтому так: «...Все более обтачиваются, шлифуются характеры, выясняется драма-

тическая коллизия и ее разрешение» (письмо к М. Чумандрину, 1930 г.).

Такой путь творческого процесса, по всей вероятности, вообще является наиболее частым в реалистической литературе. Подобную же последовательность в своей работе отмечал, например, и Тургенев: «Сперва начинает носиться в воображении одно из будущих действующих лиц... Задумываешься над характером, его происхождением, образованием; около первого лица группируются мало-помалу остальные... Далее слагается сама фабула рассказа...»<sup>1</sup>

Конфликт между ложным мировоззрением и неисчерпаемым богатством и многообразием живой жизни, между слепой верой и безверием, между аскетической нравственностью и своекорыстным аморализмом, заложенный в самой теме книги В. Пановой, по-разному раскрывается в четырех составляющих ее произведениях и характерах основных действующих лиц.

Жанр исторического повествования предъявляет специфические требования. Писателю-реалисту необходимо «внести в историю свой вымысел, но вымысел этот основать из истории» (Добролюбов).

Своеобразие отношений художника и истории в «Ликах на заре» вызывается причинами двоякого рода. В книге речь идет, прежде всего, о временах далеких, частью даже полуполюгендарных, от которых до нас дошло не так уж много достоверных свидетельств и документальных источников. Не меньшую роль играет и писательская установка на остро современное звучание исторического рассказа, заложенная уже в самом повествовательном стиле и жанре «сказаний о...».

Отношение художника к истории наглядно выступает в языке произведения. Слово как бы аккумулирует в себе принципы подхода к истории, несет печать цели и смысла обращения к урокам прошлого. Даже сам выбор лексико-синтаксических «пластов» и «красок» содержит и оценку прошлого, и указание на степень достоверности его воссоздания. В этом смысле имеются различные творческие традиции. Вспомним, например, «шитый шелками», по выражению Горького, роман А. Чапыги-

---

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературе», т. 1. Л., 1939, с. 364.

на «Разин Степан», с его нарочитой архаикой стиля, стремлением всеми средствами оживить языковую стихию разинских времен, или «Петра I» А. Толстого, где эпоха изображается главным образом при помощи тех лексических образований, которые так или иначе продолжают жить в современном языке, или, наконец, драмы Б. Брехта, вроде «Жизни Галилея», где частичная заведомая модернизация психологии и речи героев призвана приблизить к зрителю опыт истории, сильнее подчеркнуть злободневное звучание вещи...

Интересные наблюдения над особенностями художественной речи в «Ликах на заре» сделала Е. Старикова, рецензируя книгу<sup>1</sup>. По мысли критика, В. Панова находит свое, оригинальное решение проблемы языка в историческом повествовании. Писательница умело использует разные языковые тенденции, показывая в то же время лексикой и строем фразы всю относительность как прямого воспроизведения речевой архаики, так и повествования о мифических временах языком современности. Взятые в отдельности, одна тенденция лишь затемняла бы художественную мысль, вторая — означала бы «неубедительно модернизировать древность и сделать легенду прозаичной». «Где же выход? — ставит вопрос критик. — В. Панова находит его в открытом обнажении безвыходности каждого из этих двух путей в отдельности, в их смелом, подчас рискованном сочетании, в юмористическом подчеркивании условности такого приема, дающего возможность и автору и читателю легко и сознательно перешагнуть через внешнее к существу».

На практике выглядит это так. С одной стороны, писательница стремится вызвать у читающего ощущение огромной временной дистанции, для чего используются, в частности, архаические пласты лексики, а еще больше — построение фразы в манере эпохи. С другой стороны и вместе с тем, автор постоянно подчеркивает общность «исторического опыта и национальных форм жизни» героев и читателя, относительность постоянных компонентов человеческой психологии, складывающихся под воздействием идеологии и моды времени, «их движение в веках, сходство самых высоких идейных побуждений и самых низменных устремлений», употребляя

---

<sup>1</sup> «Прометей», т. 7. М., «Молодая гвардия», 1969, с. 414—417.

для этого разнообразные речевые средства, создающие то патетический, то иронический эффект.

«Скажем,— приводит пример Е. Старикова,— в религиозном споре с греком-священником, склоняющим Ольгу креститься ввиду явных преимуществ единоначальной власти христианского бога, ведающего всем сразу, в том числе дождями и грозами, княгиня сомневается и колеблется: «Ох, тут нет ли ошибки... Не Перун ли все же, сдается мне, обеспечивает поливку полям»... Конечно, княгиня Ольга не говорила: «обеспечивать поливку»... Но деловитый газетный штамп путем внутренней мгновенной ассоциации без лишних слов убеждает вас, современного читателя, что вопрос о Христе и Перуне, кто из них лучше и выгодней для хозяйства, был в десятом веке не менее серьезным и актуальным, чем вопросы кибернетики, автоматики, социологии и т. д. сегодня».

Подобными же устремлениями определяется и характер документальной, фактической основы в историческом повествовании В. Пановой, «мера вымысла» в книге.

Так, порою писательница намеренно предпочитает исторические мифы и поэтические легенды фактам, известным из научной литературы. В. Канторович, писавший в обзорной журнальной статье о «Ликах на заре», счел необходимым отметить: «Как раз иронические нотки в повествовании Пановой и позволяют подключить мифы к историческому повествованию. Князь Олег не взял Царьград (то есть укрепленный его центр) в 911 году, и надо думать, щит, прибитый на воротах крепости,— тоже миф... Древнеславянская письменность, если судить по повести Пановой, вошла в быт при Ольге и Игоре... Однако достоверно известно, что глаголица появилась у западных славян в начале, а кириллица — лишь во второй половине столетия...». Но в «Ликах на заре» автор «преследовал свои особые художественные задачи,— продолжает исследователь.— Да к тому же своей лексической манерой он предупредил читателя: в историческом романе, пожалуй, не стоит строго отделять объективно установленные наукой исторические факты от мифов, ибо, как сказано, поэт — не раб истории»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1971, № 4, с. 84—85.

Но если мы не всегда находим в книге достоверность внешнего копирования, то писательница точна в основном, что касается смысла событий, «психологии фактов».

Так, изображенная в повести «Сказание о Феодосии» духовная эволюция зиждителя христианской нравственности, одного из первых канонизированных святых русской православной церкви, — кульминация всей художественной концепции книги — согласуется не только с правдой истории в широком смысле слова. Даже при крайней скудости сведений о реальном Феодосии и понятной односторонности церковно-летописных источников высокая вероятность такой эволюции не является произвольным домыслом. *Акцентирующий прием типизации* отправляется в данном случае от вполне определенных фактов, как они открываются глазу писателя-гуманиста, живущего уже в совершенно другой системе представлений о человеке и его месте в мире.

«Сказание о Феодосии» — пример того, сколь много может извлечь художественное «прочтение» даже из таких фальсифицированных источников, как церковные жития. Для того чтобы представить направление, в котором авторское видение проникает смысл событий, достаточно сопоставить фактическую основу повести хотя бы с цитировавшимся уже по «Патерику» «Житием» Феодосия, написанным его младшим современником, известным Нестором-летописцем.

Сквозь условность и позолоту иконописного портрета в «Житии» мы начинаем тогда вслед за писательницей различать силуэт того гораздо более реального Феодосия, которого «реконструирует» себе ее воображение. Этот двойник житийного игумена то отметит свое присутствие сотворением «чуда», слишком смахивающего на подделку (например, появление по молитве Феодосия золотой монеты в его келье — подобная сцена есть и в повести), то обозначит себя еще как-нибудь в том же роде.

Таким образом, если говорить об общей тенденции при создании образа Феодосия в повести, — комбинирующая способность творческой фантазии на сей раз играет роль дополняющую, она обслуживает концептуальную направленность акцентирующего приема воображения. Это никак не исключает, разумеется, возможности, что в отдельных сценах, эпизодах, описаниях и т. п. назван-



ные приемы обобщающей работы воображения (типизации) будут находиться в других функциональных соотношениях, что зависит в принципе от существа конкретной художественной задачи.

Чтобы наглядней представить себе, как акцентирующее начало писательского воображения по отдельным деталям «реконструирует» образ, приведу хотя бы одну соответствующую выдержку из «Патерика». Младший современник игумена черноризец той же Киево-Печерской лавры расписывает отеческие заботы Феодосия о монастырской пастве. Но что мы видим на самом деле, приняв точку зрения автора повести?

*«Он имел обычай всякую ночь обходить келии всех, желая узнать образ жизни и усердие всякого. И когда он слышал, что инок творит молитву,— тогда он в радости прославлял за него бога. Когда же слышал, что двое или трое, сошедшись после вечерней молитвы, беседуют,— тогда, ударив рукою в дверь и обозначив тем свой приход, отходил в смущении. Призвав их на следующий день, он обличал их не прямо, но заговаривал издали, притчами, чтобы узнать их усердие к богу. И если брат был смиренный сердцем и с теплою любовью к богу, то, вскоре поняв свою вину, он падал в ноги и, кланяясь, просил прощения. Если же чье сердце было покрыто бесовским помрачением, такой, считая себя невиновным, думал, что старец беседует о другом, пока преподобный не обличал его...»* (Выделено всюду мной.— Ю. О.)

Читая подобное, стоит вспомнить и еще одного человека, причастного к этим событиям,— автора «Жития». В действиях игумена, в которых мы, вероятно, усмотрим черточки слезки и даже нравственного сатанизма, он не только не видит ничего предосудительного, но, напротив, и за них также считает преподобного Феодосия недостижимым человеческим совершенством. Аведь летописцем этим был Нестор — один из самых просвещенных наших соотечественников того времени. Дело заключалось в господствующем типе мышления.

В чем же состоит пафос возникающей на наших глазах художественной концепции?

Автор «Ликов на заре» сражается не с церковниками самими по себе, не с лицами, а с догматическим, религиозным складом мышления, в каких бы формах оно ни выражалось. Именно потому, что всякое религиозное

сознание сеет беспочвенные иллюзии и зовет к аскетизму, оно заведомо обречено на вырождение. А в поисках самоспасения вынуждено бороться любыми средствами. Из идеи христианства, которой так беззаветно служил Феодосий, при его же содействии начало уходить главное — доброта, любовь, доверие к людям. Что же оставалось? Мертвые буквы, окаменевшие ритуалы, пустые бессодержательные слова...

Для главных героев двух последующих повестей религия — уже не сфера нравственных исканий, а сила внешняя по отношению к ним, посторонняя и подчас даже враждебная.

Митрополит Федор (повесть «Федорец — Белый Клобучок») в христианском вероучении видит главным образом орудие для самоутверждения и наслаждения земными радостями. Нарушения религиозно-нравственных норм, хотя бы и предпринимаемые ради торжества «всеобщей веры», у Феодосия сопровождались глубокой душевной драмой. В Федоре такой драмы нет. Когда новый сан ставит его перед выбором — постричь любимую жену в монахини, как требует черный митрополитский клобук, либо ступить на путь святотатства, он не колеблется.

В борьбе, которую начинает Белый Клобучок против общепринятого церковного ханжества, есть нечто от восстания личности за свои попранные права. Но в то же время личность эта эгоистична, лишена не только религиозных, но любых нравственных устоев. Те объединяющие людей идеи, которые находили в христианстве первые подвижники, выхолощены, утрачены, скомпрометированы. Других еще нет. Небывалые мистификации религиозных «чудес», казни и пытки, совершаемые митрополитом Федором, не задевают его совести, не вызывают в нем никаких внутренних вопросов... И такое безверие на поверку оказывается не лучше закоснелого церковного догматизма...

В повести «Кто умирает» писательница возвращается, но уже на новом историческом этапе, к проблемам, что уже ставились в «Сказании об Ольге», — вера и власть. И показывает, как христианство, ставшее официальной религией, о чем только мечтала некогда киевская княгиня, превращается в бесчеловечный рычаг государственного управления.

В прозе Веры Пановой обычным являлось подчерк-

нито и строго объективированное повествование (в былые времена на этом основании писательницу даже пытались проработывать за «объективизм»!) — повествование, при котором автор как бы скрывается за изображаемыми картинами, не только избегая прямой лирики или публицистики, но и стараясь не «выдать» себя даже нечаянной учительной интонацией или «объясняющим» сюжетным построением. Не так в данном случае. Сам жанр «сказаний о...» включает в себе установку на некую поучительность «жития», где индивидуальное в герое гораздо жестче и с большей нагрузкой, чем обычно, несет в себе типовой пример. В таких повестях есть уже что-то от притчи. Прямые публицистические рассуждения вплетаются в них при необходимости естественно и свободно, покуда в повести «Кто умирает» канвой всего образного строя не становится авторский монолог-размышление, сливающийся, впрочем, часто с внутренним монологом героя. Такая необычная для В. Пановой заостренная публицистичность повествования — один из признаков авторского чувства современности своего создания, гражданской взволнованности темой.

В книге «Лики на заре» не все удачно. Иные страницы тут, в особенности, пожалуй, в «Сказании об Ольге», остались иллюстрациями, пусть часто красочными и живописными, но всего лишь «картинками к истории» — не больше. Главное, однако, не в этом. Возникающие из небытия лики отцов и зиждителей церкви — галерея живых и своеобразных фигур — не оставят читателя равнодушным. Это герои и мученики, творцы и жертвы целой системы ложных идей — неоправдавшихся надежд и погибших иллюзий человечества. И важно хорошенько, от самых истоков, понять, как все это получалось. Автор книги услышал поучительные ответы истории, которую взялся допрашивать.

#### ДВА «ДЕТСТВА» АЛЕКСЕЯ ТОЛСТОГО

«В любую эпоху, в любом творчестве, — отмечает С. Бочаров в статье «Характеры и обстоятельства», — человеческий образ зависит от реального прообраза — развитого данной эпохой типа человеческой личности. Эта действительная личность отражается в личности ху-

дожественной и познается ею... Созданный художником характер, в котором отражены черты реального исторического человека, включает в себя и тенденцию его развития, как она угадана художником, какой она, по его образному представлению, должна быть. Художественный характер, отражая реальный человеческий тип, *р а з в и в а е т* его и тем самым словно берет на себя работу действительности.

Итак, литература не только отражает жизненные человеческие типы, социальные и психологические, — она *с о з д а е т* новые личности и типы, подобные действительным, их объясняющие, оценивающие и «продолжающие», содержащие «прибавление» к ним». Литературный характер — это и «результат художественного познания, и его инструмент». А эстетическое «познание может осуществляться только как творчество вымысла». Вот почему окажется невозможным «обратным путем «свести» к реальному прообразу художественную индивидуальность, не разрушив и не утерев того нового, что приобрела она в ходе ее сотворения»<sup>1</sup>.

Такой взгляд на природу литературного характера вытекает из общего понимания активной, творческой суги художественного отражения жизни.

Новую природу литературного характера в сравнении с человеческими характерами самой действительности хотелось бы показать подробно. Интересно сопоставить в этой связи образ главного героя повести А. Н. Толстого «Детство Никиты» с теми реальными жизненными явлениями, которые определили его возникновение.

Автобиографичность этого произведения давно и бесспорно установлена исследователями. Однако частью из-за пробелов в материалах, касающихся ранней биографии будущего писателя, отчасти по причинам, связанным с определенными представлениями об отражении жизни литературой, — в некоторых работах явно преувеличивались автобиографические элементы в «Детстве Никиты» и это замечательное поэтическое творение истолковывалось чуть ли не как прямое изображение подлинного детства писателя.

---

<sup>1</sup> «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер». М., Изд-во АН СССР, 1962, с. 316—317, 321.

По словам авторитетного исследователя, «*Детство Никиты*» — это «повесть, почти лишенная художественного вымысла, — одно из наиболее значительных и ярких свидетельств о детстве писателя»<sup>1</sup>.

«*Детство Никиты*», — писал другой автор в коллективном сборнике, — повесть автобиографическая. Читаешь ее и чувствуешь, веришь, что *здесь ничего не выдуманно*»<sup>2</sup> (выделено мной. — Ю. О.).

В 1958—1961 годах в Куйбышеве была сделана значительная литературная находка. Была обнаружена новая часть семейного архива А. Н. Толстого, дополняющая ту, что была разыскана Ю. А. Крестинским и вдовой А. Н. Толстого — Л. И. Толстой в 1949 году. Новая находка включала в себя более пятисот не известных до сих пор материалов — письма А. Н. Толстого разных лет матери и отчиму (около ста), первые издания его книг с дарственными надписями, переписку родителей Алексея Николаевича, дневники, рукописи, произведения его матери — деятельной в свое время народнической писательницы А. Л. Бостром. Новые материалы хронологически охватывают около полувека — с 1867 года до 1921 года.

На основе впервые изученных документов, опубликована книга, где, в частности, подробно исследуются жизненные истоки повести А. Н. Толстого «*Детство Никиты*». Новые материалы позволяют полнее и глубже, чем это было возможно раньше, увидеть высокую силу художественного обобщения, отличающую это произведение. Отсылая читателя к соответствующим разделам книги «*Шумное захолустье. Из жизни двух писателей*» (изд. 2-е, Куйбышевское книжное изд-во, 1969), где рассказаны, кстати, истории куйбышевских находок, ограничусь лишь кратким воспроизведением некоторых положений.

Находка куйбышевского архива позволила установить любопытный факт. Оказывается, за пятнадцать лет до Алексея Толстого повесть «о том же самом», что и знаменитое «*Детство Никиты*», собирался написать другой прозаик — Александра Бостром.

---

<sup>1</sup> Ю. Крестинский. А. Н. Толстой. Жизнь и творчество. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 8.

<sup>2</sup> Сб. «Русские писатели в Саратовском Поволжье». Саратов, Приволжское книжное изд-во, 1964, с. 202.

Среди обнаруженных бумаг Александры Леонтьевны есть тетрадь, озаглавленная «Материалы и наброски». Это одна из нескольких ее «рабочих» тетрадей, которые так или иначе ведет почти каждый писатель. Там есть записи, сделанные 11 июля 1905 года. Сначала шло следующее: •

## «ДЕТСТВО ЛЕШИ

Описание. Приключение с гусями, «кулачок не дурачок». Терпеливость в физичес. отношении. Ожоги и порезы. Друзья: кот и собаки. Как он отгадал, кто кричит в пруду. Товарищи мальчика. Битва снежками, битва арбузами и яблоками. Фейерверк. Спектакль в саду. Лошадка. Езда верблюдом. Гоняние табуна верблюдов. Катание на масленице на верблюдах. Поездка на почту верхом. Торговля яблоками. Лодка. Учитель Арк. Ив. Работа в кузнице. Работа на молотьебе. На подсолнухах. Хорошенькая дерев. девушка. Уроки с матерью и отцом. Елка в деревне и литер[атурный] вечер. Мишка беленький и Мишка черненький. Сашок, драка с Сашком. Спать на открытом воздухе. Ночевка в поле на работе... Провал под лед. Купанье. Первое ружье и первая ворона. Школа в городе. Саратов. Школа. Возвращение в деревню. Немка и привидения. Поездка к родст[венникам]... дети и гувернантка... Стог сена, ночь и беседа о звездах...»<sup>1</sup>

Вслед за планом, который я привел почти целиком, несколько страниц в тетради занимают записи эпизодов. Перед нами, конечно, самые первоначальные, только вчерне оформленные наброски предполагавшегося произведения, повести — по размаху плана. Но и по ним уже можно сделать определенные выводы.

Бросается в глаза, что из событий детства Толстого Александра Бостром тоже берет для себя только одну сторону, связанную с поэзией деревенской жизни. Правда, причина здесь в корне иная, чем в «Детстве Никиты». Она определяется общей романтико-морали-

---

<sup>1</sup> Из фондов Куйбышевского литературно-мемориального музея А. М. Горького. Архивные материалы, выдержки из которых даются в дальнейшем без ссылок на место хранения, также составляют теперь фонд этого музея.

стической направленностью детских произведений этой народнической писательницы.

Сразу ниже наброска плана А. Бостром помечает: «Он был великий исследователь и наблюдатель». Вероятно, эта сторона предполагаемого характера (в эпизодах вместо Леши появляется уже другое имя — «Ортя-бедокурка») тоже казалось писательнице одной из наиболее существенных.

События, к которым обращается Александра Бостром, разного времени, когда их герою было от 3—5 до 12—13 лет.

Вот, например, один из эпизодов, записанных в тетради, — «Как Ортя поступил со своей карт[онной] лошастью». Зная, что каждое животное должно кушать, мальчик попробовал накормить ее травой, то есть разорвал ей рот и напихал внутрь травы. Затем, решив, что лошадь теперь хочет пить, стал лить в нее воду. Эпизод доведен до появления матери, которая застаёт маленького «исследователя» над останками игрушки, пытающегося разобраться — почему «у игрушечных лошадей размокает живот, когда заботливый хозяин решит их напоить».

Осуществив писательница замысел в том виде, как он представлен в тетради, — и мы имели бы, возможно, прикрашенное, но зато сравнительно полное беллетризованное жизнеописание детства А. Н. Толстого от 3—5 до 12—13 лет.

В черновом наброске А. Бостром подлинность большинства событий беспорна. Отталкиваясь от некоторых из них, отмеченных также и в плане писательницы-матери, А. Толстой создал в «Детстве Никиты» ряд глав. (Сравните: «Поездка на почту верхом» у А. Бостром — глава «Письмецо» у А. Толстого, «Торговля яблоками» — глава «Ярмарка в Пестравке», «Лодка» — «Поднятие флага», «Елка в деревне и литер[атурный] вечер» — глава «Елка».)

Разумеется, мы должны иметь при этом в виду всю относительность таких совпадений. Речь может идти лишь о самых общих контурах событий. Например, вся суть поездки на почту героя повести А. Толстого в том, что он впервые в жизни получает любовное письмецо от своей девятилетней подруги. Лиля — это маленькая очаровательная дама. А в плане А. Бостром помечена «хорошенькая дерев[енская] девушка», что, видимо, больше соответствовало действительности.

Весьма любопытно, при каких обстоятельствах возник у А. Бостром замысел написать повесть о детстве сына. По-видимому, произошло это так. Одной из первых попыток А. Толстого в прозе был своего рода юношеский «эскиз» к будущей повести «Детство Никиты». В марте 1902 года он писал матери: «Кажется, буду участвовать в журнале «Юный читатель»... Я уже начал — «Детские воспоминания»; кажется, это удачно». 14 марта 1902 года, сообщая сыну о своей работе над детскими произведениями, Александра Леонтьевна интересовалась: «Как твое писание? Очень бы хотелось прочесть твои воспоминания...»<sup>1</sup>

Надеждам девятнадцатилетнего автора не суждено было сбыться: рассказ, включенный теперь в пятнадцатый том Полного собрания сочинений А. Н. Толстого под условным названием «Я лежу в траве», оказался слабым и в журнале света не увидел. Не тогда ли у Александры Леонтьевны, не только принимавшей близко к сердцу литературные опыты сына, но и взволнованной темой, мелькнула впервые мысль — самой рассказать о детстве мальчика на степном хуторе?

Впрочем, как бы там ни было, а три года спустя в ее тетради появился план будущей повести и черновые наброски. Так А. Бостром, опытная беллетристка и к тому времени уже маститая детская писательница, имевшая за плечами около десятка книг и бесчисленные рассказы и очерки в журналах и газетах, вступила в невольное творческое состязание с новичком Алексеем Толстым. Идея матери — написать повесть (а при задушевности их отношений трудно допустить, чтобы Толстой не знал об этом) могла лишь обострить интерес начинающего писателя к тем жизненным впечатлениям, которые с годами фантазия его преобразила в волшебный мир «Детства Никиты». И когда пятнадцать лет спустя перед Толстым вдруг «раскрылось окно в далекое прошлое» и он писал свою повесть, быть может, он тогда с теплой улыбкой вспомнил забавную историю — о своем юношеском опусе и «соперническом» замысле некогда популярной детской писательницы...

Черновые наброски неосуществленного произведения А. Л. Бостром — лишь один из многих новых документов,

---

<sup>1</sup> ЦГАЛИ, ф. 494, ед. хр. 31.



позволяющих судить об автобиографических фактах, которые получили затем отражение в «Детстве Никиты». С Сосновкой, хутором, название которого обозначено как место действия повести, у А. Толстого связано пятнадцать детских и отроческих лет. Не удивительно, что в бумагах, найденных в Куйбышеве, немало оказалось именно неизвестных дотоле «сосновских» материалов.

Родители Алеши Толстого часто выезжали: писательница-мать — в Петербург и Москву, отчим — по своим хозяйственным делам в Самару и т. д. И каждый из таких случаев тотчас обнаруживал пристрастие мальчика к перу и бумаге. Не было тягостной обязанности писать письма, не было даже надобности делать это чуть ли не каждый вечер, а что-то подталкивало Алешу на их сочинение. Ему словно нравилось складывать день за днем летопись своего деревенского житья-бытья. Эта часть куйбышевского архива в соединении с обнаруженными ранее письмами будущего писателя — поистине «эпистолярный дневник» детских лет А. Толстого.

Вчитайтесь хотя бы в это, взятое наудачу письмо из числа найденных в Куйбышеве:

«...Какой нынче денек был! Ясный, морозный, просто прелесть,— пишет Алеша Толстой матери зимой 1895 года.— На верхнем пруду прекрасное катание. Мы уже два дня катаемся. Копчик поправился. Червончик тоже. У Подснежника натерли рану на плече. Иван стал к нему подходить, а он как ему свистнет в губу... Поросята наши сытехоньки бегают по двору. Марья придет к ним с помоями, а они ее и свалят. Телята страсть веселые. Папа им сделал особые корытца. Третьего дня папа читал мужикам «Песню про купца Калашникова»... Мишка во время чтения заснул. Я его нынче спрашивал, зачем он заснул, а он говорит: «Вы только слушали, а я и поспал и послушал».

И дальше в этом письме детское щебетание с «мамуничкой» то и дело перебивается скороговоркой мальчика, которому — ну, совершенно обо всем! — хочется рассказать сразу:

• «Мне купили варежки в Утёвке — чистые чулки. У нас часовщик починил часы, а они не пошли. Назар не будь прост — пустил их. Назар наступил ногой на иглу, и она, воткнувшись, обломилась. Ну вытащили.

Папуля... ни разу на меня не посердился серьезно. Вчера у папули болел живот, и я ему читал из Лермонтова. У меня сейчас идет кровь, и я заткнул нос ватой. Целую тетю Машу крепко.

Целую тебя. Твой мальчик».

Читая это письмо двенадцатилетнего подростка, не правда ли, так и вспоминаешь сразу живого, охваченного постоянным любопытством ко всему окружающему героя повести «Детство Никиты»? Там тоже описаны чудесные катания в зимние дни и тоже выведен Никитин сверстник, но уже по-взрослому рассудительный пастушонок Мишка Коряшонок и либеральный, немного смешной барин, который в письме — читает зевающим мужикам «Песню про купца Калашникова», а в книге — то собирается разводить в своих прудах лягушек, чтобы вывозить их во Францию и разбогатеть, то «по случаю, очень выгодно» покупает на ярмарке партию ненужных для хозяйства верблюдов и т. д.

В письмах Алеши Толстого представлены и другие люди, а также многие факты, события, которые получили отражение в «Детстве Никиты». В них неоднократно фигурируют учитель Аркадий Иванович, друзья детства Коля и Володя Девятовы (одноименные персонажи есть в главе «Дети Петра Петровича»). В письмах рассказывается о постройке снежной крепости «Измаил», о драке с сосновскими мальчишками «стенка на стенку», сообщается об Алешиной лошади Копчике (в повести — «Клопик»). И уже поистине с изумлением обнаруживаешь «совпадения» самые мелкие: «салазки» — скамейку, на которой Алеша катался с гор; и даже перочинный ножик со многими лезвиями, подаренный отчимом взамен маленького потеряннгого... Казалось бы — чего уж больше!

И все-таки повесть — это отнюдь не повторение картин действительного детства писателя. Если бы возможно было хоть на минутку представить себе это поэтическое на грани сказочности произведение чем-то вроде «беллетризированных воспоминаний» А. Толстого о своем детстве, писатель предстал бы перед нами в поистине странной роли. Обнаружилось бы, что многие факты в повести «перепутаны» и «искажены». События, которые, судя по письмам, происходили с самим автором в разные годы и, следовательно, каждый раз были связаны с совершенно определенной возрастной

психологией ребенка, Толстой подает как случившиеся с десятилетним мальчиком в один год. В результате от многих событий остаются лишь самые общие очертания, детали и частности. Но даже и тут — уйма «неточностей». Отец многодетной семьи волостной писарь Василий Родионович Девятков стал в повести купцом бакалейной лавки Петром Петровичем. Учитель Аркадий Иванович, человек добрый, но малокультурный (Александра Леонтьевна вынуждена была, например, сама заниматься с сыном русским языком, а в дневнике записывала об А. И. Словохотове: «Кажется, что в голове у него какая-то паутина, обволакивающая его мозг и сквозь которую мысли никак не могут проступить. Что-то есть в мозгу, но что? Он и сам хорошенько не сознает...») — этот семинарист известен теперь читающему миру как застенчивый от мечтательности, слегка рассеянный, но безусловный интеллигент...

В «Детстве Никиты» мы сталкиваемся не только с переосмыслением, или, как принято выражаться, — «художественным претворением» автобиографических фактов. Фактическая основа повести и по своему существу значительно отличается от той истинной социально-бытовой обстановки, в которой рос Толстой. Среди исследователей эту «непохожесть» произведения на раннюю биографию самого писателя отмечал В. Щербина<sup>1</sup>. Однако его наблюдения в ту пору не могли быть полными.

Писатель вовсе не случайно ставил на первых изданиях произведения название — «Повесть о многих превосходных вещах». Автор, в соответствии с художественным замыслом, «вспоминает» только о светлых и приятных событиях своего детства, а о других, иногда очень важных, «умалчивает».

Действие повести, если исходить из того, что мальчику неполных десять лет, начинается где-то на рубеже 1892—1893 годов. Эти годы венчали собой бедственное трехлетие голода и холеры, охвативших Поволжье из-за хронических неурожаев (1891—1893 гг.). Вот как выглядел в то время губернский центр: «Нищих в Самаре все прибывает, — сообщала 11 ноября 1891 года Александра Леонтьевна в письме А. А. Бострому, — так что

---

<sup>1</sup> См.: В. Щербина. А. Н. Толстой. Творческий путь. М., «Советский писатель», 1956, с. 186—187.

становится невыносимым ходить днем по улицам, я стараюсь не ходить по Дворянской (главная улица города.— Ю. О.), подашь одному, другому, а за тобой еще десяток увяжется. Что будет к весне?..» Только за четыре летних и осенних месяца 1892 года в Самаре, где далеко не было и ста тысяч жителей, от недоедания и холеры умерло почти 3500 человек<sup>1</sup>. В Поволжье вспыхивали голодные бунты и холерные беспорядки. В «Самарской газете» от 4 июля 1892 года и в других номерах печатались такие, например, «объявления» министра внутренних дел Дурново: «...Сим объявляется, что все беспорядки и насилия будут неуклонно прекращаться военною силою и оружием, а виновные в поджогах, насилиях и убийствах будут судимы военным судом по законам военного времени».

Надо думать, что немногим лучше было и в Сосновке. В 1912 году А. Толстой написал рассказ «Логутка», посвященный скорее всего эпизоду именно этого трехлетия, хотя длительный голод в детские годы писателя случался в Поволжье не однажды. Рассказ автобиографичен, в нем действуют те же герои, что и в повести. «Логутка» справедливо считается исследователями одним из подготовительных «этюдов» к повести. Но, работая над «Детством Никиты», Толстой не только не включил в повесть «Логутку» (например, в качестве главы), но и не использовал ничего подобного из происходившего на его глазах в поволжский период жизни.

Жили хозяева Сосновки в целом много ниже среднего помещичьего достатка, нарисованного в «Детстве Никиты». В биографии Ю. Крестинского и, кстати, на той же странице, которая цитировалась выше, читаем: «Маленький хутор в степном районе Поволжья, где засуха периодически сжигала урожай, приносил незначительный доход. Мелкопоместная усадьба уходила в прошлое... Хутор закладывался и перезаклаивался... Каждая копейка в семье была на счету... Знатым гостинцем из города был витой белый калачик. Кутежом считался обед с бутылкой лимонада в самарской гостинице «Россия». Роскошными покупками — сапоги, пояс и шапка для мальчика». Полны фактов

---

<sup>1</sup> «Что сделано городом в борьбе с холерой в 1892 году». — «Самарская газета», 1893, 28 февраля.

о материальных лишениях и письма Александры Леонтьевны. Из Воронежа в Киев эта помещица, недавняя графиня, едет в общем вагоне, спит на лавке, наслушавшись «...комплиментов, вроде: «Эта-то чего разлеглась?» (Письмо А. А. Бострому, 13 июля 1896 г.). «Одно, что меня огорчает, это то, что еда дорого стоит,— сокрушается она в другом письме в Сосновку,— стараюсь есть меньше...» (6 февраля 1896 г.). И еще: «Ем я один раз в день... Все пустой чай. Варенья не смею себе купить» (1 августа 1896 г.). Не правда ли — это горестное «безваренье», затягивавшееся иногда на многие месяцы, не очень соответствует той, хотя и прерываемой иногда вздохами, но в общем-то лучезарной и безбедной жизни, которую ведут владельцы деревеньки в «Детстве Никиты»?..

Не отразились в повести и социальные антагонизмы, которые иной раз вспыхивали в захудалом и разоренном поместье. Об их проявлениях мы узнаем даже из детских писем Алеши Толстого. «Я присматриваю за бабами, чтобы работали», — сообщает матери тринадцатилетний подросток. В другом письме, относящемся к августу того же 1896 года, Алеша с наивной горделивостью юного хозяйчика описывает следующий неприглядный эпизод: «...У нас тут на днях был бунт с бабами, папа их усмирлял и которых прогонял, а я стоял в виде пограничного стража с вилами и обыскивал контрабанду. Бунт был ночью, начинался два раза...»<sup>1</sup> И отношения с деревенскими ребятишками — детьми недовольных баб — не всегда, конечно, были равными и приятельскими. Социальная рознь проявлялась и здесь. Как раз в то же лето сосновские мальчишки устроили «облаву» на молодого «барчонка». «...В поле я заезжал на стан, там на меня устроили ребятишки облаву,— признается Алеша матери в письме от 18 июля 1896 года,— стали в круг с кнутами и махали ими, а Николай, который косилкой «пустил кровь верблюду», как махнет шубой, а моя-то лошадь скинула меня...»

Оговорюсь, других случаев прямой вражды нам неизвестно. Как можно заметить по датировке писем, все они относятся к одному времени, к 1896 году, когда Бостром хозяйствовал в Сосновке по своему усмотрению. Александра Леонтьевна, имевшая на этот счет

---

<sup>1</sup> Архив ИМЛИ, ф. 43, инв. № 6315/14.

строгие убеждения, вероятно, подобного бы не допустила. Но она чуть ли не весь этот год, с самой зимы, впроголодь сидела в Киеве, распутывая юридические заковырки в деле о доставшемся ей пустяковом наследстве. Впрочем, даже при всегдашней гуманности и справедливости Александры Леонтьевны устранить «острые углы» в отношениях с крестьянами, конечно, не могла и она.

Однако в «Детстве Никиты» вы не найдете и тлеющих угольков классовой неприязни. Вообще ничего тяжелого или мрачного нет в повести — ни убожества дворянской хуторской жизни, ни голода, ни смертей, ни спрадалий. К этим своим наблюдениям А. Толстой неоднократно обращался в других произведениях, в том числе автобиографических, суровый реализм которых известен.

Повесть создавалась в 1919—1920 годы. Но даже в эмиграции Толстой чувствовал кровную близость с русской землей, верил в ее будущее. Уже упоминалось — у писателя и раньше были «эскизы» по событиям и впечатлениям своего детства. Но только в 1919 году, во время работы над очередным детским рассказиком для третьеразрядного эмигрантского журнала, перед ним вдруг «раскрылось окно в далекое прошлое» и он ощутил настоятельную потребность сесть за большое произведение. Находясь на чужбине, Толстой вложил в свою повесть все лучшее, поэтическое, что было связано для него с далекой родиной. Так возникло одно из самых светлых, пронизанных солнцем и ощущением счастья произведений русской литературы.

В 1962 году В. Лазарев, исследователь международных связей русской литературы, опубликовал среди многих других обнаруженных им архивных материалов восемь небольших писем А. Н. Толстого, оригиналы которых хранятся в Чехословацком Национальном музее письменности<sup>1</sup>. Это краткие и деловитые письма А. Н. Толстого к немецкому переводчику его произведений А. С. Элиасбергу, относящиеся к 1921—1923 годам.

---

<sup>1</sup> См.: В. Лазарев. Из истории литературных отношений первой четверти двадцатого столетия. (Публикация архивного материала). — «Ученые записки» Московского областного педагогического института им. Н. К. Крупской, т. CXVI. М., 1962, с. 91—187.

Некоторые из писем касаются «Детства Никиты», позволяя лучше понять авторское отношение к повести. Показательна настойчивость, с какой писатель повторяет А. Элиасбергу, что именно это произведение ему особенно хочется видеть переведенным.

А. Толстой по праву считал «Детство Никиты» лучшим из всего, что им было написано до тех пор. Но это было не только высшее художественное достижение, сверкание красок таланта, наиболее гармоничное, цельное и естественное из созданий его пера. В известной мере повесть «Детство Никиты» можно считать переломной в идейно-творческом развитии А. Толстого.

В этом произведении, по видимости столь далеко от суровой русской реальности 1919—1920 годов, впервые с такой стихийной полнотой выразили себя духовные силы, которые подготовили затем возвращение писателя на родину и определили во многом его дальнейший путь. В конце 1935 года, находясь с группой советских писателей в Чехословакии, А. Толстой, по воспоминаниям зарубежного очевидца, так рассказывал об истории создания повести:

«Блуждал по Западной Европе, по Франции и Германии, и, поскольку сильно тосковал по России и русскому языку, написал «Детство Никиты»... За эту книгу отдам все свои предыдущие романы и пьесы! Русская книга и написана русским языком...

Это русский язык, на котором говорят в самарской деревне. Русский язык манил меня домой к большевикам. Политически я был далек от них. Но был исполнен огромным желанием работать с ними...»<sup>1</sup>

Подлинная жизнь мальчика и подростка Алеши Толстого в Сосновке известна нам теперь не только во внешних подробностях, но и с его тогдашними мыслями, настроениями, с его отношением к происходившему. Вопреки всему, общий душевный настрой этого безудержного озорника и фантазера, энергия которого плескалась через край, был радостным, бодрым. Мотив счастья, полноты жизни звучит и в значительном количестве его писем, вроде приведенного выше, где и по-

---

<sup>1</sup> Цит. по указанной выше «Публикации архивного материала» В. Лазарева, с. 168—169.

года «прелесть», и «поросята сытехоньки бегают по двору», и «телята страсть веселые» и т. д. Этот-то мотив, как игру неведомой флейты, зовущей к творчеству, и «услышал» писатель в 1919 году. Чувство поднимало из глубин памяти впечатления, воображение развертывало и строило из них картины. В этом секрет определенной автобиографической насыщенности повести.

Материал искусства возникает не только на основе житейских фактов и событий, прямым очевидцем или участником которых довелось быть писателю. Идеологические в широком смысле слова источники, в том числе и литературные, также вовлекаются в сферу типизирующей деятельности фантазии. По-своему преобразуются они и в художественной образности повести А. Н. Толстого. Примечательно в этом отношении творческое происхождение некоторых сцен «Детства Никиты».

Кто не помнит полусказочную историю о вещем сне маленького героя «Детства Никиты»? Это было навязчивое видение — оживающие фамильные портреты, висевшие в нежилых комнатах старого дома, бронзовая вазочка на старинных стенных часах, в которой что-то лежало, но летавший во сне Никита каждый раз не успевал разглядеть — что... К возникновению этих дивных страниц повести, оказывается, причастен, как мне удалось установить, один заурядный рассказ, прочно погребенный теперь в старых комплектах провинциальной газеты.

Случилось это так. В канун нового, 1900 года «Самарской газете» требовался рассказ для рождественского номера. Александре Бостром, связанной с редакцией более чем десятилетним сотрудничеством, были не в диковинку разные задания. В куйбышевском архиве есть письмо Александры Леонтьевны от 19 декабря 1899 года, в котором она сообщает Бострому, что рассказ к рождеству готов и его надо срочно представить в редакцию: «поэтому поправлю, перепишу и отнесу. *Леле он очень понравился*». (Выделено мной.—Ю. О.)

Этот рассказ под названием «У камина» опубликован в праздничном рождественском номере «Самарской газеты» (№ 277, от 25 декабря 1899 г.). В нем есть все неизменные атрибуты, при помощи которых изготавливались такого рода сочинения — зимний вечер, комната,



фантастично освещенная пламенем камина, и бабушка, которая, задумчиво глядя на огонь, рассказывает внучке «жуткую и правдивую» историю... Это история о двух людях, что изображены на фамильных портретах, виднеющихся через отворенную дверь в полутемной анфиладе соседних комнат. Один — «суровый старик с острым носом и ястребиными, пронзительными глазами». На другом портрете изображена «молодая женщина лет 25... В руке она держит розу, но эта роза совсем не идет к гордой ее позе вполупорот к зрителю, к надменной ее улыбке и к большим, веселым, вызывающим глазам. Пламя скользит по ее белому платью, голым плечам, играет на ее лице. Мне кажется, что портрет оживает, что гордая веселая красавица улыбается загадочно и надменно...»<sup>1</sup>

Старик и гордая красавица, «оживающие на портретах», загубили друг друга...

Вероятно, на юношу Толстого подействовала фантастичность рассказа, который к тому же мог быть переосмыслением одной из легенд, связанных в доме Тургеневых (девичья фамилия матери) со старыми фамильными портретами многочисленных предков. Как бы там ни было, «каминный» рассказ запомнился.

И вот спустя двадцать лет роковая красавица и несчастный старик возникают снова... Однажды зимним вечером Никита, сговорившись с Лилей, решает проверить свой сон. На дне бронзовой вазочки лежало тоненькое колечко с синим камешком. Но кому принадлежало это «волшебное», по убеждению Никиты, колечко? Детей не мог не волновать этот вопрос, детская (а заодно, добавим, и авторская) фантазия искала ответа. Вот тут-то в повествование и вплелась сама собой фабула читанного когда-то А. Толстым рождественского рассказа. (Кстати, в «Детстве Никиты» события эти происходят тоже в дни Рождества.)

В той самой комнате, где на часах стояла вазочка, автор повести «вешает» два старинных фамильных портрета. Над камином «висел портрет дамы удивительной красоты. Она была в черной бархатной амазонке и рукою в перчатке с раструбом держала хлыст. Казалось, она шла и обернулась и глядит на Никиту с лукавой улыбкой длинными глазами... Из-за нее,—

---

<sup>1</sup> «Самарская газета», 1899, 25 декабря.

он не раз слышал это от матери,—с его прадедом произошли большие беды. Портрет несчастного прадеда висел здесь же над книжным шкафом,—тощий востроносый старичок с запавшими глазами...» (глава «Старый дом»).

Однако, кроме внешнего сходства приема — одинаково оживающие в восприятии детей портреты,—от фабулы старого рождественского рассказа в «Детстве Никиты» мало что остается. Преображенная талантом и фантазией Толстого, она получает неожиданно глубокий художественный смысл, развивая главное содержание повести. «Прадед» и «дама в амазонке» заставляют Никиту впервые задуматься над тем, что люди, ставшие теперь только портретами, тоже жили, мучились, любили. И именно поэтому сами портреты в фантазии ребенка оживают и становятся действующими лицами произведения. А совпадение вещего сна Никиты с действительностью едва уловимо объясняется еще и рождественской обстановкой происходящего... Когда дети крадучись пробираются через залитую лунным светом комнату, на них глядит «дама в амазонке», улыбаясь таинственно.

«— Кто это? — спросила Лиля, придвигаясь к Никите.

Он ответил шепотом:

— Это *она*» (глава «Что было в вазочке на стеновых часах»). Колечко принадлежит *ей*, для детей в этом нет никакого сомнения.

Так через это колечко, через старые фамильные портреты, через сваленную на полу грудку книг с золотыми корешками, через всю обстановку этих покинутых нежилых комнат для Никиты раскрывается еще одна неведомая ему раньше сторона мира. Оказывается, мир этот населен вещами, разными историями отживших до Никиты людей, пожалуй, даже плотнее, чем набита снами знаменитая Никитина подушка... Вот какую метаморфозу претерпел забытый рассказ из старой провинциальной газеты!

Таковы автобиографические и некоторые другие жизненные истоки характера главного героя повести А. Н. Толстого «Детство Никиты». Если говорить об одних автобиографических впечатлениях, отразившихся в произведении, то и тогда, располагая многочисленными письмами будущего писателя — «эпистолярным

дневником» детских лет Толстого,— а также всеми другими архивными материалами и документальными источниками, отчетливо видишь и принципы типизирующего «отбора», и то, какому сильному акцентированию и пересозданию подверглись эти вовлеченные А. Толстым в творческий процесс действительные факты, события, переживания его детства.

Типичский характер главного героя повести вырастает на основе обобщения прежде всего ряда важных сторон мира детской души самого автора. Многие буквально воспроизводимые в повести реальные события и факты — часто лишь внешние признаки этого решающего процесса. И в то же время чуть ли не на каждой странице произведения происходит такое, чего никогда не было и не могло быть в ранней биографии А. Н. Толстого.

«Детство Никиты» — это мир, который могла создать только фантазия художника. Весь он — снопы солнечного света, зовущего счастья и радости. Тени почти нет. Вспомните-ка: «Никита проснулся от счастья»; «Только в зачарованном царстве бывает так странно и так счастливо на душе». И даже кукушка, чье дело подсчитывать кому-то остатний срок жизни, кукует здесь о другом: «Живите, любите, будьте счастливы, ку-ку. А я уж одна проживу ни при чем, ку-ку...»

А мог ли быть в реальной обстановке детских лет писателя такой исключительный подбор взрослых? Это люди с разными характерами, но связанные духовным родством. Все они добры, немного забавны, каждый со своей «чудинкой». И если дети в повести нередко ведут себя как взрослые, то взрослые тут — это большие дети. Таковы и фантастический неудачник отец Василий Никитич, и тучная Анна Аполлосовна Бабкина, разговаривающая басом, и дворовые мужики, играющие в «носики» и т. д.

В «Детстве Никиты» — произведении в равной мере для взрослых — много едва уловимой сказочности. Все тут полно манящей таинственности. Сны сбываются наяву, и сама действительность является продолжением счастливых снов и исполнением задуманных желаний. Недаром о долгожданной перемене погоды еще прежде барометра сообщает обитателям Сосновки скворец Желтухин. Птицы и животные здесь такие же действующие персонажи, как и люди,— они думают, рассуж-

дают. И это воспринимается как нечто естественное в этом волшебном царстве счастливого детства. Ни одна мрачная черточка не чернит светлого фона. Все здесь кончается благополучно. Даже бедняка Артема сажают в клоповку не взаправду, это как бы игра, которую ведут взрослые: сажают и выпускают. И даже заволжский суховей в решающую минуту словно передумывает — и дождь вдосталь поливает иссохшую землю.

Почему же все эти «невероятности» кажутся настолько правдоподобными, что гипнозу художественного вымысла поддаются даже иные специалисты-исследователи и видят в произведении чуть ли не «документальное описание» событий, происходивших около восьмидесяти лет назад с Сосновке? Потому что все эти факты и события подчинены скрытым от глаза читателя художественным законам. И главный «законодатель» этой страны безоблачного детства — маленький Никита, его типический характер.

Каковы же эти «законы»?

Случалось ли вам наблюдать, как полуторагодовалый ребенок впервые оказывается летом на зеленой лужайке? Трава, которую привычно топчут взрослые, представляется ему чем-то вроде джунглей. Он смотрит на нее опасливо, ступает несмело. Он впервые в жизни открывает для себя траву... Любый ребенок по самой своей природе — первооткрыватель. Он открывает заново все — землю, огонь, деревья, воду, времена года, рождение, смерть. В каком-то возрасте этот процесс происходит наиболее интенсивно, но в целом он длится многие и многие годы, до тех пор, покуда в человеке сохраняется одна из важнейших способностей поэзии — видеть новыми, изумленными глазами первоосновы жизни.

Художественное открытие Алексея Толстого в «Детстве Никиты» состояло в том, что это общее для всех детей психологическое свойство он огустил, сконцентрировал, обогатил собственными представлениями о желаемом, заставив своего десятилетнего героя на протяжении какой-нибудь сотни страниц, а хронологически — за неполный год сделать столько крохотно-огромных открытий и постичь столько чудес жизни, сколько даже за долгие годы едва ли доводилось пережить какому-либо реальному маленькому счастливцу.

Уже в этом, конечно, есть большая мера условности, без которой не обходится подлинное искусство. Но «Детство Никиты» — не только произведение о начинающейся жизни, о ребенке и русской природе. Это — поэма А. Толстого о счастье непрерывного открывания мира. И именно безотчетный настрой на эти «условия», когда мы властью писательского таланта оказываемся в волшебной стране счастливого детства, и заставляет нас забыть о мелких будничных мерках и воспринимать «невероятное» как вполне естественное.

## ВОПЛОЩЕНИЕ ЗАМЫСЛА

## О СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ

Известен ответ Льва Толстого на вопрос о том, в чем состоит идея одного из его романов: чтобы объяснить это, он должен был бы написать роман заново. Пример подтверждает старую истину: художественная форма в искусстве настолько тесно связана с содержанием, что «отделить ее от содержания значит уничтожить само содержание; и наоборот: отделить содержание от формы значит уничтожить форму» (Белинский).

Однако из факта неразрывного единства формы и художественного содержания никак не следует еще, что они тождественны и образ бессмысленно подразделять на содержание и форму. На самом деле для всякого, кто видит в искусстве прежде всего отражение жизни, различия содержания и формы в произведении выражены достаточно определенно и ясно. Когда говорят о содержании, то имеют в виду заложенное в художественном образе воспроизведение, осмысление и эмоциональную оценку действительности писателем, под формой же подразумевают внутреннее построение и материальное бытие содержания.

Художественная форма составляет предмет особых забот писателя при работе над воплощением замысла.

Подразделение творческого процесса на стадии — возникновение замысла, формирование произведения и его окончательное словесное воплощение, — являясь результатом абстрагирования, соответствует вместе с тем степени зрелости образа и выступает в различных преимущественных формах писательской работы. Интересно отметить, что трехступенчатой структуре протекания творческого процесса отвечает так или иначе своего рода трехчленное строение самого художественного образа.

Можно привести свидетельства мастеров слова, показывающие, как сами они в творческой работе ощущают производность художественной формы от главного — от образной концепции типических характеров и обстоятельств. «В построении сюжета надо идти от характера, — замечает, например, К. Федин. — Герои слагают сюжет, а не подчиняются ему...» Сами изменения в образных построениях, когда действующие лица меняют «все планы писателя», ломают его «первоначальные намерения», Федин считает свидетельством «поисков сюжета как производного от характера человека» (IX, 599, 600—601).

Элементы художественной формы по-разному сопрягаются с характерами и обстоятельствами. Одни художественные компоненты (жанр, персонаж, сюжет, композиция) находятся от них в прямой, а другие в опосредствованной зависимости. На это обращали внимание в разное время Гегель и Потебня, которым принадлежат понятия «внутренняя форма» и «внешняя форма». В подобной двуслойности проявляется относительная самостоятельность художественной формы, имеющей в известных пределах собственную логику взаимодействия частей и общего развития...

Образная форма в целом определяется содержанием. Но существуют такие элементы художественной формы, по отношению к которым жанр, персонаж, сюжет, композиция сами выступают в качестве силы, мотивирующей их конкретный вид и внутреннюю структуру. Это и есть внешняя форма произведения. Сюда относится прежде всего материя художественной речи (подбор слов, синтаксические «краски» и т. д.).

Хотя подразделение формы произведения на внутреннюю и внешнюю имеет свою историю, а суждения на эту тему можно встретить у многих исследователей, систематизированное осмысление оно получило сравнительно недавно. В этой связи хотелось бы особо назвать вторую часть работы М. Кагана «Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Диалектика искусства» (Л., 1964), а применительно к литературе — книгу И. Виноградова «Проблемы содержания и формы литературного произведения» (М., 1958).

Если для внутренней формы, как справедливо отмечает исследователь, «решающим требованием является ее соответствие идейному содержанию... то *внешняя форма* (речевое повествование) выполняет иные функции. Ее задача — наиболее адекватно *передать образ, организовать восприятие* читателя при помощи тех или иных свойств художественной речи так, чтобы образное содержание было воспринято именно с той степенью впечатляемости, как желает того автор». И далее: «Подбор слов, синтаксический строй, выбор форм передачи языковой речи персонажа, приемы поэтической фонетики — все это определяется характером образа, который закрепляется в слове. Работа над языковым оформлением служит организации эмоционально впечатляющего, яркого восприятия образа и только потому служит идейному содержанию образа. Образ выступает, следовательно, в *этой* связи как содержание, языковое закрепление — как форма, как проявление, как способ существования образа. В этом принципиальное отличие языка художественного произведения от языка критической статьи или научного сочинения... Отличие в *функции*, а не в составе лексических средств, в грамматическом, синтаксическом или фонетическом строе. Эта функция — *функция внешней формы* художественного произведения, *функция выражения образа*»<sup>1</sup>.

Что же происходит со словом, когда оно из «образного сырья» переводится художественным мышлением в новое качество — в первоэлемент произведения, в частицу художественной речи?

Результатом оказывается, как определял Л. Выготский, «развоплощение материала».

---

<sup>1</sup> И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., Изд-во МГУ, 1958, с. 185, 198.



Поясняя мысль ученого, советский психолог А. Н. Леонтьев пишет во вступительной статье к его книге: «Прежде всего... действительное содержание требует преодоления свойств того материала, в котором оно себя воплощает,— той вещественной формы, в которой оно обретает свое существование. Для передачи теплоты, одушевленности и пластичности человеческого тела скульптор избирает холодный мрамор, бронзу или слоистое дерево...»

Определенная завуалированность этого процесса в литературе объясняется особым характером ее материала, который, кроме физических свойств, имеет всегда *смысловое* содержание.

Как известно, слово само по себе обозначает и выражает только общее. И в литературном произведении также происходит «развоплощение» материала, но не одних только физических свойств слов, которые избираются и трансформируются так или иначе мастерами литературы, но прежде всего «развоплощение» внутренней стороны слова — «его значений. Ведь смысл художественного произведения пристрастен, и этим он поднимается над равнодушием языковых значений... Одна из заслуг Л. С. Выготского — блестящий анализ преодоления «прозаизма» языкового материала, возвышения его функций в структуре творений художественной литературы»<sup>1</sup>.

Тот же характер процесса отмечает и один из авторов коллективного труда «Теория литературы»: «Таким образом, художественная проза как бы идет на штурм обобщенности слова, не мирится с тем, что слово выражает только общее», — пишет В. Кожин в главе «Художественная речь как форма искусства слова». И далее: «Итак, именно победа над обобщенностью слова является одним из основных источников художественной энергии в прозаической речи... Конечно, нечто подобное происходит... во всякой речи. Однако в художественной прозе этот процесс гораздо более интенсивен и осознан...»<sup>2</sup>

И главное, чем вызывается интенсивность этого

---

<sup>1</sup> См.: Л. Выготский. Психология искусства, с. 9—10.

<sup>2</sup> «Теория литературы... Стиль. Произведение. Литературное развитие», с. 307—308.

процесса, следующее. Помимо изобразительно-оценочного значения, конкретным носителем которого является данное слово, оно по мере работы писателя над произведением обретает множество новых смысловых, эмоциональных, структурно-речевых связей, отсветов и бликов взаимодействий, взаимоотражений, опосредствований с другими образными частицами разных «уровней» и планов художественной формы и содержания, которые возникают из положения этого слова как клеточки живого художественного организма.

Всякое ли слово окажется годным для этой миссии?! А. Н. Толстой говорил однажды, что каждая фраза настоящего художника — это «та единственная фраза, с той именно расстановкой слов, с той именно ритмикой, которые соответствуют жесту вашего персонажа, то есть его душевному состоянию в данный момент»<sup>1</sup>. Выбор единственно подходящего слова, доставляющий столько творческих мук писателю, диктуется той ролью, которая есть функция слова как внешней формы художественного образа.

Воплощение художественного замысла и предстает перед писателем в виде работы над компонентами внутренней и внешней формы.

Сначала речь пойдет подробно о творческих усилиях по созданию внутренней формы произведения (персонаж, сюжет, композиция).

## ПИСАТЕЛЬ ПАСТУХОВ И ЛЕВ ТОЛСТОЙ

Некоторые особенности образной концепции и определяемые ею жанровые и композиционные принципы романа «Костер» в общих чертах таковы. Это — отношения личности и социалистического общества, личности и народа в годину войны; выдвижение в качестве одного из основных критериев нравственной оценки характеров их отношения к судьбам идеалов гуманизма; психологический историзм повествования как признак жанра нравственно-исторической эпопеи, где главные

---

<sup>1</sup> «Алексей Толстой о литературе», с. 331.

герои не являются лицами историческими; испытание характеров у решающей черты жизни и смерти; проверка убеждений действующих лиц народным «углом зрения»; композиционное построение по принципу — «гнезда героев», объединенные между собой прежде всего общностью основного события, неумолимо прокатывающегося через жизнь разных людей,— известием о начале войны...

Дальнейшее развитие этих творческих принципов можно наблюдать, обратившись к анализу еще некоторых «гнезд героев» «Костра».

Пастухов и его окружение по роману вступают в войну первыми. Среди черновых набросков к «Костру» есть пометки К. Фебина, касающиеся построения образа Пастухова. «Не надо дней объявления войны (нападения Гитлера)! — записывает Фебин. — Сразу взять третий (или четвертый) день, т. е. вторник или среду, и — м. б. — день рождения Пастухова...» В этом проявляется не только первоначальное намерение романиста по возможности уйти от изображения уже много раз описанного в литературе «первого дня войны» или забота о композиционной многокрасочности произведения (некоторые другие персонажи показаны в день объявления войны). Изображение Пастухова на искусственно созданном им для себя «островке», да еще в обстановке семейного праздника, отвечает характеру героя и выигрышно для развития психологического сюжета.

Существенна и другая пометка К. Фебина, относящаяся к образу Пастухова. «Когда Матвей говорит Пастухову о получ[енной] повестке (из военкомата. — Ю. О.), — записывает Фебин, — Ал-др Вл[адимирович] думает «дублетом» — и о том, какая судьба ждет Матвея, и о том, как теперь быть без шофера...» Постоянная самососредоточенность, эгоцентризм, проявляющийся в подобном мышлении «дублетом», — одна из важнейших черт психологического склада Пастухова.

В нескольких картинах через восприятие сына героя — молодого инженера — рисует Фебин довоенную жизнь маститого драматурга. Еще давным-давно Александр Владимирович стремился укрыться на искусственном «островке», куда не захлестывали бы волны бурного житейского моря, не вторгались незванно чужие

беды, а уши оведали лишь зефиры, ласкающие тщеславие. Теперь Пастухов этого вполне достиг. Мечтавшимся «островком» оказалась подмосковная дача, со штатом obsługi, с небольшим кругом покладистых друзей, способных не перечить и восторгаться. Раздобытый Пастуховым на обед рыбец — в этой среде тема для долгой общей дискуссии, новая старинная табакерка — событие, беседы об искусстве — застольный десерт, и, главное, сам Александр Владимирович, с каждым его словом и поступком, — предмет общего обожания. И хозяйка этой новоявленной «башенки из слоновой кости» давно уже не обаятельная, женственная Ася, беспредельная преданность которой наскучила Пастухову, а молодая жеманная и лживая красавица Юлия Павловна.

Война — жестокая проверка характеров, в которой воспитываются чувства человека, в том числе и самые интимные. Проверяет она и характер Пастухова. Это отчетливо выражено в черновом наброске одного из решающих для психологического развития Пастухова моментов, когда под впечатлением глубоко задевших его первых событий военного времени он подытоживает случившееся в своей личной жизни:

«Паст[ухов] — паюг. Размышление в саду.

Он начинал понимать, — записывает Федин, — что чувство требует некоторого принуждения, чтобы сохраняться и давать плоды, — оно не должно быть разнузданным... Это — в связи с Асей. Она стала ему однообразной, ограниченной. И ему не хотелось сделать над собой усилие, чтобы сохранить чувство, ему было лень его сохранить и стало безразлично, что оно разрушается... Недостатком Аси стало то, что она единственным содержанием своей души сделала мужа, его благополучие, его счастье с ней... свое счастье с ним...»

Александр Владимирович талантлив, зорок, наблюдателен. Но ум и талант его все чаще ослепляются сытой безмятежностью. Впрочем, в часы прозрений Пастухов по-прежнему, как в «Первых радостях», «с телесным удовольствием и досыта кормит, насыщает свое прожорливое любопытство». Но людей он коллекционирует, как вещи, умом понимает их, но не очень любит. И оттого его пьесы, делающие «кассу» во многих театрах страны, словно приятные карамельки, поглощаются, но не задевают глубоко ни актеров, ни зрителей.

«И актеры, и театры, и зрители не ждали от него вешей особенно значительных, с героями большими и сильными... Он больше писал легкие пьесы».

Федин не сразу показывает, как встречает войну Пастухов. Мы видим сначала, какой отзвук ударивший народный набат вызвал в сердцах Алексея Пастухова и его друзей, молодого поколения, вобравшего в себя лучшие черты людей советского строя. Это нужно как бы для композиционного контраста, так резко оттеняется вялое, себялюбивое «пробуждение в войне» самого Пастухова.

Когда Бегичев, товарищ Алексея по крымскому дому отдыха, выйдя вечером 22 июня в сад, высыпает под дерево и заравнивает ногой камешки, собранные на память о коктебельском пляже,— этим поставлена точка. «Пробуждение» кончено. Начинаются действия: взятая с бою железнодорожная касса — дорога домой — военкомат... И уже на ходу, попутно, идет обостренное и все углубляющееся осмысление случившегося, обживание того нового бытия, которое принесла с собой война.

Практическое действие у Алексея Пастухова и Бегичева порой как бы опережает масштабное осмысление случившегося; их поступки в основном подсказаны чувством, по большей части они импульсивны.

Принципиальное углубление и развитие такая трактовка мотива «известия о войне» получает в другом «гнезде героев» при изображении реакции на это событие со стороны Кирилла Извекова и его окружения.

В 1959 году, когда в периодике публиковались некоторые главы «Костра», К. Федин, отвечая на вопрос, почему эпизоды гражданской войны вплетаются в совсем иную эпоху, разъяснял: «Мне хочется в «Костре» не просто показать картины Отечественной войны, а раскрыть прямую связь между ней и гражданской войной»<sup>1</sup>. Этот замысел отчетливо выражен в построении образа Извекова.

Восприятие начавшейся войны Кириллом резко контрастирует с изображенной перед этим себялюбивой рефлексией Александра Владимировича Пастухова. Отличается оно и от того, как встречают войну Бегичев и Алексей Пастухов. Зрелый коммунист, активный

---

<sup>1</sup> «Литературная газета», 1959, 18 апреля.

участник революции и двух войн, Извеков воспринимает случившееся глубже, масштабнее, не только горячим порывом сердца ощутив личную свою ответственность за происходящее, но и разумом государственного деятеля сразу же понимая всю грандиозность начавшегося разворота событий. Реакция Кирилла мгновенна. Он слушает диктора, читающего по радио правительственное сообщение, а его внутренний «голос» в эти секунды уже лихорадочно работает: «Так. так. Теперь она наша война. Уже наша... Война нашей ненависти к их войне. О, как неожиданно! Как вдруг!..»

Приглашенный к секретарю обкома партии, Извеков одевает комиссарскую форму, сохранившуюся у него со времен гражданской войны. Этим он как бы окончательно и даже чуточку торжественно отделяет для себя вчерашнюю, мирную жизнь от новой. И в то же время переодевание это в какой-то мере соответствует глубокому ходу мыслей Кирилла (а также и романиста, добавим мы), для которого исход схватки с фашизмом связывается в первую очередь с судьбой революции. «Да, с первого часа войны надо думать о ее исходе, потому что уже в первый бросается жребий последнего, а последний решает народную участь. Дело сего дня — судьба революции». Масштабно-историческое понимание Кириллом происходящего оттеняется в образной системе романа еще и возникающими через его воспоминания эпизодами гражданской войны, вставной новеллой об участии Извекова в борьбе с белобандитами. Защита Родины — это прежде всего защита революционных завоеваний, социалистического строя — такое раскрытие получает мотив «известия о войне» через образ Кирилла Извекова.

Единство воплощения жизненных закономерностей и авторского идеала в типическом характере, — общая черта реализма. Они «пишут жизнь такую, какая она есть, — говорил Чехов о писателях-реалистах, — но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть...»<sup>1</sup>.

На вопросе о революционной романтике Федин специально остановился в выступлении перед читателями

---

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. XV. М., ГИХЛ, 1949, с. 446.

в Саратове в 1959 году. «Романтизм может и оспариваться,— говорил он,— но романтика в жизни существует, и от нее нельзя уйти... Мне кажется, что и реалистические произведения могут содержать много романтического... Да и как писать без романтики? И дело здесь не в столкновении школ, а в том, чем живет наша литература, какой грудью она дышит. Коммунизм в моем представлении,— подчеркнул далее Федин,— не только реализм, то есть материалистическое объяснение структуры жизни, но это и мечта»<sup>1</sup>.

Естественно, что авторские идеалы наиболее непосредственно и явно выступают при обрисовке положительных фигур. В этом смысле можно говорить даже о романтическом акценте в изображении некоторых персонажей у Федина (например, Аночки).

«Тема истории», выдвинувшаяся в замысле трилогии, как уже говорилось, повлекла за собой широкое изображение «инженеров будущего» — коммунистов. Это означало вместе с тем углубление «старой» в творчестве Федина темы интеллигенции. Масштабное воплощение получил, в частности, образ революционного интеллигента Кирилла Извекова.

Высота авторской позиции предполагает трезвую правдивость в изображении жизни. Иначе романтика становится идиллической утопичностью, книжной выпренности, что сродни лакировке действительности.

Стремление испытать характеры своих положительных, а подчас несколько романтизированных героев не только коллизиями эпохи, но и провести их через преодоление серьезных внутренних противоречий, через кризис некоторых представлений о мире и о себе (в «Первых радостях» и «Необыкновенном лете» последнее было уделом чаще других Пастухова или Цветухина) — отличительная черта в изображении фигур Кирилла Извекова, Аночки Улиной, Рагозина в «Костре», хотя и свойственная им в разной мере. Этим определяются и соответствующие сюжетные ситуации в романе.

Что касается Аночки, то достаточно вспомнить пережитые ею нравственные потрясения и уроки, связанные

---

<sup>1</sup> Цит. по стенограмме выступления К. А. Федина на научной конференции в Саратове 1 октября 1959 г.

с началом войны и отступлением с толпой беженцев из Бреста.

Для Кирилла Извекова таким кризисным испытанием многих его прежних представлений, в том числе о себе самом, явились события 1937 года, грубая несправедливость, закрепившая лично за ним на ряд лет репутацию «штрафного».

Обретение нового качества этими персонажами не всегда происходит безболезненно. Инерция художественных законов, по которым они жили в предыдущих книгах трилогии, подчас вступает в противоречие с новыми принципами изображения. В иных «переходных» сценах романисту не удается достичь психологической убедительности — и тогда образ словно бы ломается и дробится. Читатель отказывается признать естественными некоторые поступки и душевные движения персонажа.

С долей простодушия выразил это ощущение литературовед Н. Кузнецов в книге, вышедшей в «Библиотеке словесника». «Не всегда приглядно ведет себя,— пишет автор,— и любимая героиня Федина — Анна Тихоновна... Охваченная страхом, она во время одной из бомбежек бросила Цветухина. Малопривлекательна она и тогда, когда... в иступлении сдирает с лица и уха корки царатин, размазывает кровь по лицу и добивается, чтобы ее с Цветухиным посадили в поезд»<sup>1</sup>.

В Кирилле Извекове нас особенно привлекали свежесть чувства, всегда горячего и даже по-юношески «сколючего» независимо от возраста, чистота его нравственных принципов, их воинственность. И вдруг — «правило», которое сложил себе Извеков после перенесенного нравственного удара: «делай, что должен, и терпи, что неизбежно». Никакое, даже самое тяжелое потрясение, захватившее только сферу личных переживаний, не привело бы Кирилла-коммуниста к такой горькой мудрости. Это и было одним из проявлений того морального урона, который нанес партии и стране культ личности.

Некоторым критикам, писавшим о «Костре», сама возможность таких нравственных последствий в характере Извекова показалась тем не менее маловероятной.

---

<sup>1</sup> Н. Кузнецов. Константин Федин. Очерк творчества. М., «Просвещение», 1969, с. 187.



Но ведь, говоря словами поэта, «тут ни прибавить, ни убавить — так это было на земле». Федин лишь не поддается соблазну иллюзий в отношении любимого героя, остается на почве историзма в своем реалистическом письме, хотя, вероятно, в романе могли бы быть полней воссозданы обстоятельства, глубже обнажены мотивы, приведшие Кирилла к его горькому «правилу».

В решениях больших и сложных проблем, по-новому поставленных ходом истории и социалистической действительностью, Федин учитывает художественный опыт автора «Войны и мира».

Обращение к классическим традициям предполагает их творческое освоение. И дело здесь, разумеется, совершенно не в том, становится или нет определенное обращение Фебина к близкому Толстому приему «лепки образов... в то же время и подспудным, горячим идейно-эстетическим спором с толстовским фатализмом»<sup>1</sup>, который довольно произвольно, на мой взгляд, и с явными натяжками находит Б. Брайнина в «Костре» (такой спор в наше время выглядел бы по меньшей мере странно!), а во всей новой художественной концепции романа. Образной концепции, которая по своей устремленности исключает не только фатализм, но и другие виды идеалистического понимания хода истории или вытекающие из такого понимания формы утопизма в изображении социального переустройства жизни.

Единство чувства и мысли, души и рассудка, искренность и глубина переживаний для Фебина — неукоснительный принцип, с точки зрения которого по ходу действия проверяются нравственные качества его героев. Становление этого художественного приема мы наблюдали уже отчасти по некоторым заметкам и черновым наброскам к образу Пастухова (мышление «дублитом»).

С тщательностью психолога Федин отмечает даже минутную душевную раздвоенность персонажа, не прощает и малейшей фальши. Кирилл Извеков или Аночка, например, в главном и решающем натуре цельные, их внутренние противоречия — это противоречия самой

---

<sup>1</sup> Б. Брайнина. Константин Федин. Очерк жизни и творчества, с. 399; об этом же см. с. 397—398.

жизни. Не так с Пастуховым, в чьих переживаниях немало деланной усложненности. В нем есть черта, характерная для себялюбца: Пастухов нередко сначала холодным рассудком оценивает, дурно или хорошо он поступает, и только потом уже словно бы вызывает в себе соответствующие эмоции. Александр Владимирович потому так часто и запутывается в своих мыслях, что движения его души часто не соответствуют тому, что он думает в тот момент, и думает он часто не то, что чувствует.

Пастухова мы встречаем только на третий день войны. Театр, бывший долгие годы оплотом пастуховской драматургии в Москве, неожиданно прекратил репетиции его новой комедии. Александр Владимирович видит в этом главным образом интригу против себя — война, как он убежден, лишь удобный предлог для театра, чтобы избавиться от не очень удавшейся пьесы. Холодно отвергает Пастухов ссылки на новые задачи, заверения и реверансы руководителей театра. Занятый собой, он не усматривает в этом ничего, кроме стремления подсахарить преподнесенную ему горькую пилюлю. Приняв решение бороться, вполне искренне заявив, что поедет в Комитет по делам искусств, Пастухов с величественной непреклонностью усаживается в собственный «кадиллак».

Но острый ум Александра Владимировича каким-то краем сознания уже оценил невыгодность ситуации. И когда, задержавшись по дороге, Пастухов наталкивается на расспросы случайно встретившегося руководящего театрального деятеля («...Кстати, что с вашей комедией? Репетируют?»), он мгновенно принимает самое выгодное для себя решение. «Я ее снял...— следует неожиданный ответ.— Я как раз еду в Комитет заявить, чтобы репетиции были прекращены».

И только приняв это единственно правильное решение, «Пастухов *вдруг почувствовал, что ему не жалко своей несчастливой пьесы...*» (Выделено мной.— Ю. О.). Тут только, как это часто бывает с Пастуховым, в нем начинает просыпаться, все углубляясь, его истинное чувство, которое дремало до сих пор, подавляемое совершенно иной внутренней задачей, на которую он себя мобилизовывал. «С этим изменившимся чувством Пастухов заново взглянул на свою размолвку с театром и увидел, что она не имеет значения для него, потому

что не имеет никакого значения для театра, для всех театров, собиравшихся поставить комедию, и главное — не может иметь того значения для зрителей, на которое он прежде рассчитывал».

Но Пастухова ненадолго хватает. Отдав дань патристическим размышлениям по дороге на дачу, Александр Владимирович снова как бы выдвигает перед собой цель, расходящуюся с тем, что он чувствует в глубине души. Все основания к тому как будто есть — у Пастухова сегодня день рождения. Значит, должны быть и душевные именины. Значит, надо стряхнуть с себя «состояние сжатой груди, которое, наступив три дня назад, притаилось в нем и не хотело отпускать». Забыть о войне. Хотя бы на один вечер, оттеснив все постороннее, снова стать самому в центр общего внимания.

Однако даже в его привычной, оранжерейной компании, которая собралась на званое застолье, Пастухову это не удастся. Пир идет на фальшивой ноте. Сыплет плоскими остротами недалекий добряк Карп Романович Ергаков, суетится, изображая сердечность, молодая жеманная хозяйка. Пытается рассуждать на отвлеченные темы доктор Нелидов, которому завтра уходить на призывной пункт, мило разглагольствует о пейзажах художник Гривнин. Тостами дружно чествуют «новорожденного». Но никому не весело. И только когда, уже к утру, Пастухов, разомкнув, наконец, глубоко спрятанное чувство, находит нужные слова о войне, эта минута *«привела с собой простоту искренности, которой недоставало вечеру»*.

Пастухов — одна из главных и, безусловно, наиболее впечатляющих фигур «Костра». Последнего не оспаривал никто из критиков Федина. И в то же время никакой другой образ романа не вызвал столько критических разнотолков, как Пастухов.

«Несомненно, что образ Пастухова представляет для Федина особый интерес, — писал, например, один из авторов. — Все-таки основное внимание в «Костре» уделено ему. Но что же говорит писатель Федин о писателе Пастухове? Ведь рассуждал же в свое время Федин проникновенно и тонко о музыкальном творчестве композитора Никиты Карева, героя романа «Братья». А вот о писателе таких слов не нашлось. Мы знаем, что Пастухов пишет комедии, но хотя бы один раз приподнял

Федин занавес над какой-нибудь пастуховской пьесой...»<sup>1</sup>

Е. Книпович увидела другой недостаток — по ее мнению, «вряд ли стоило... уделять столько внимания семейным делам Пастухова». «Но в этом, пожалуй, повинно особое отношение автора к этому своему созданию, чрезвычайно пластичному, — продолжает Е. Книпович. — Пастухов живет в романе наиболее независимой от своего создателя жизнью, возбуждая в нем к тому же самое жгучее любопытство, и даже, пожалуй, удивление: «сколько в тебе всего намешано!» А вместе с тем для меня так и остается неясным, кто же такой Пастухов — художник? Циник и сибарит, живущий на проценты от своей биологической одаренности, или наследник традиций великой русской литературы, имеющий тенденцию становиться «всех ничтожней» в свободное от трудов время?

В трилогии можно найти немало аргументов и в пользу первого, и в пользу второго решения»<sup>2</sup>.

Это категорическое «или — или» по отношению к одной из самых сложных и противоречивых фигур трилогии, какой является Пастухов, в сущности немногим отличается от желания рецензента «Звезды» К. Афанасьева — непременно увидеть Пастухова в «Костре» за письменным столом.

Пастухов — живой человек, действующий в определенной конкретно-исторической обстановке. Он не «или — или», а то и другое, и третье. Во многом верно, на мой взгляд, определила сущность этого образа в другой своей книге Б. Брайнина, которая пишет: «Тема Пастухова в романе — это тема той части старой интеллигенции, неизжитый эгоцентризм которой в особых условиях культа личности возродился с новой силой: незаконное, противоречащее основным принципам советской жизни, высокомерно-самодовольное ощущение себя над всеми, потворство лести, привычка к ней, равнодушие и даже озлобление к тем, кто не желал потворствовать этой привычке. Такой глубокий отрыв от народной почвы был для художника еще более трагичным, чем для человека, не причастного к искусству.

---

<sup>1</sup> К. Афанасьев. Роман о народном героизме. — «Звезда», 1962, № 5, с. 199.

<sup>2</sup> «Литературная газета», 1961, 28 декабря.

Федин в «Костре» раскрыл эту сложную, сейчас уже трагическую тему со свойственной ему глубиной и силой психологического анализа»<sup>1</sup>.

Если сравнить Пастухова — героя «Костра» с Пастуховым «Первых радостей» и «Необыкновенного лета», то ясно, что присущий ему эгоцентризм принял новые, более сложные формы. Это не значит, однако, что Пастухов отдалился от народа безнадежней, чем это бывало с ним в определенные периоды и раньше (в «Первых радостях» и «Необыкновенном лете») и что теперь он — законченный «циник и сибарит, живущий на проценты от своей биологической одаренности». Представь мы его себе только таким — и совершенно необъяснимыми станут свойственная Пастухову в «Костре» постоянная раздвоенность («мышление дублетом»), те внутренние борения, которые в нем непрестанно свершаются. И уж вовсе неуместным будет избранный романистом способ нового возвращения к очень важной и близкой для него теме, которая проходит через всю трилогию и вновь звучит с большой силой (опять-таки не в связи с кем-нибудь иным, а именно в связи с Пастуховым!) в «яснополянских» эпизодах «Костра».

«Тема» Льва Толстого завязывается уже на первых страницах трилогии, едва вступает в нее Александр Владимирович Пастухов, и проходит затем, развиваясь, во многих сценах романов «Первые радости» и «Необыкновенное лето», чтобы снова возникнуть в «Костре».

Вспомним хотя бы мучительные переживания Пастухова, связанные с последним подвигом Льва Толстого — его уходом из Ясной Поляны, — и изображенное по контрасту с величественной смертью писателя суетное, неблагородное поведение Пастухова в деле о подпольной типографии; или многочисленные споры и размышления героев «Первых радостей» и «Необыкновенного лета» о месте искусства и художника в жизни, при которых в сознании Пастухова нередко встает образ Толстого; или, наконец, посещение Пастуховым яснополянской усадьбы и могилы Льва Толстого в «Костре».

Известно, что в прозе и драматургии существуют косвенные пути создания персонажа, когда он сам

---

<sup>1</sup> Б. Брайнина. По законам красоты. М., «Советский писатель», 1968, с. 273.

ни разу не появляется на «сцене». Лев Толстой в трилогии К. Федина — именно такой персонаж, материализованный многими и разными средствами художественной изобразительности.

Вот он глядит на Пастухова с газетных страниц, крикливо сообщая последнюю сенсацию об «уходе» Л. Толстого — «большеголовый старик... с пронзающе-светлым взглядом из-под бровей и в раскосмаченных редких прядях волос на темени. Старик думал и слегка сердился. Удивительны были морщины взлетающего над бровями лба, — словно по большому полю с трудом протянул кто-то сохою борозду за бороздой. Седина была чистой, как пена моря, и в пене моря спокойно светилось лицо земли — Человек» («Первые радости»).

Толстой — за рабочим столом: «И с ясностью внезапной Пастухов разглядел низко опустившуюся над столом бородатую голову с огромным ухом и лбом в жилах, веточками, сбегающими к темным, насупленным бровям. Толстой сидел сгорбившийся, в длинной холщовой блузе, обнимавшей колени, подложив одну ногу под себя. Он легко и так порывисто двигал по листу бумаги, будто не писал, а быстро штриховал строки тонкими, в волосок, черточками, и только нет-нет слышалось, как вспискнуло перо...» («Костер»).

Или вот Толстой возникает в воображении Пастухова, когда тот идет лесной дорогой к Ясной Поляне: «...Он увидел его с откинутой ветром на одно плечо большой легкой бородой. Зажженный солнцем голубой зоркий глаз глядит на дорогу из-под космато оттопыренной белой брови. Другой глаз затенен широким мягким полем шляпы, прижатом ко лбу со стороны ветра. Он сидит накренившись набок. Он — в двухместной коляске, но едет один... Ближе, все ближе к Пастухову. Слышно, как стукнул по передку коляски ком земли, кинутый копытом, и как барабанно отзвучал в ответ передок... Пастухов отскакивает на обочину. Толстой придерживает бег, останавливается. На нем поношенный парусиновый пыльник с капюшоном, какие надевают возчики...

— Добрый день, — еле заставляет себя выговорить Пастухов.

— Да, день славный. Здравствуйте, — неожиданно высоким голосом говорит Толстой, — вы ко мне?

— Я к вам, Лев Николаевич,— отвечает Пастухов со страшной решимостью...» («Костер»).

Среди действующих лиц, в точном значении этого слова, Льва Толстого нет, и, однако, это очень важный персонаж трилогии. В поворотные, решающие для судьбы Пастухова минуты «тьень» великого старца все время является ему.

Лев Толстой в трилогии — это неподкупная, мятежная совесть русской литературы, неколебимо убежденная в своем высоком народном предназначении, та самая совесть, с которой не в ладах Александр Владимирович, которую ему временами удается обхитрить, усыпить, но окончательно отделаться от которой он никак не может. Пастухов во многом — ренегат перед традициями великой русской литературы. Но талант, зоркость художника, остатки внутренней честности, сознание единственной истинности этих подвижнических традиций, к которым он и тянется и которых себялюбиво страшится, заставляют Пастухова в нерешительности топтаться где-то неподалеку от последней роковой черты. Вся мера этого литературного отступничества начинает открываться Пастухову в суровую годину народной войны...

Именно в таком глубинном интересе Федина к писательской личности Пастухова, в определенном драматизме этого образа, и состоит его впечатляющая сила. Так носителем определенных граней авторского идеала оказывается Пастухов, лицо, которое во многих других отношениях более чем далеко от совершенства.

Однако образ Льва Толстого в «Костре» — не только одновременно идеал и антипод писателя Пастухова, как в предыдущих книгах трилогии, не только представление о настоящем, народном предназначении художника. «Тема» Льва Толстого приобретает в романе гораздо более масштабное звучание, чем в предыдущих книгах трилогии.

Автору этих строк доводилось в 1965 году спрашивать Константина Александровича о жизненных истоках «темы» Льва Толстого в трилогии. Федин подробно рассказал тогда об автобиографических и художественных мотивах, повлекших за собой возникновение этого образа (о переживаниях в молодости, связанных с «уходом» и смертью писателя, о позднейших посещениях Ясной Поляны, о своем писательском отношении к Толсто-

му в разные годы жизни и т. д.). Отметил он по существу и отличительные черты звучания этой темы в «Костре».

Помимо того, что ее «ведет» за собой на новом этапе развития характер Пастухова, на важнейшее место в романе выносят ее и другие побудительные причины. Прежде всего, это элементы переклички двух Отечественных войн, что возникла в самой жизни с момента немецко-фашистского вторжения и в которой особое место заняла фигура создателя национально-исторической эпопеи «Война и мир».

Далее — что также немаловажно для «Костра» как произведения исторического жанра — это роль Тульской обороны в событиях первого военного полугодия, благодаря чему был сорван фашистский план захвата столицы, близость к Туле Ясной Поляны, осквернение оккупантами могилы Толстого и т. д. Все это вместе взятое открыло Федину новые грани в «теме» Льва Толстого, отвечавшие основной художественной идее романа.

Рекомендуя читателю соответствующие страницы «Приложений», ограничусь лишь одной выдержкой из этих авторских признаний: «...Я говорил уже, — подчеркивает Федин, — какую роль сыграло в решающие месяцы 1941 года разгибание немецкой «подковы» под Москвой. Военная операция у Тулы имела большой нравственно-исторический смысл. Тула увлекла меня потому, что там, как в гражданскую войну, все уже держалось на пределе, как в революцию, все было поставлено на кон — быть или не быть?..

И в этот момент народ напрягся и сломал немцев — «посидите в окопах!» На Западе не понимали: чем держатся русские? Объяснения «чуда», между прочим, искали в «Войне и мире». И этот же роман вдохновлял советских людей на отпор врагу. Так «толстовская тема» возникала в самой жизни. У нас в то время были закрыты многие газеты из-за недостатка бумаги, листовки не на чем было печатать, а «Войну и мир» Льва Толстого издали стотысячным тиражом. В «Костре» у меня один персонаж из недалеких возмущается: «Цигарку не из чего свернуть, а тут такая роскошь!»

Именно потому, что Лев Толстой в Отечественную войну воскрес к новой жизни повсеместно, эта тема должна была широко развернуться в романе. А особая роль Тулы, близость ее к Ясной Поляне, драма-



тические события в Ясной в те месяцы — все это сделало Тулу наиболее «удобным» местом действия в «Костре»...

Если на первоначальных стадиях творческого процесса взаимосвязь субъективного и объективного выступает наиболее зримо для глаза стороннего наблюдателя, располагающего соответствующими материалами, то по мере углубления писателя в работу над произведением влияние объективных факторов приобретает все более сложный и опосредствованный характер. Это ничуть не означает, что такое влияние становится меньшим — нет, но проявляется оно во все более скрытых, опосредствованных и усложняющихся формах.

Эта сложность и опосредствованность связей с изображаемой действительностью на дальнейших стадиях формирования произведения, когда художник вступает в сферу как бы «чистого вымысла», таит возможность гносеологического заблуждения, которое разделяют иной раз даже писатели, связавшие свое творчество с реалистической традицией.

Так было, например, в определенный период, в середине 20-х годов, с самим К. Фединым, когда он полагал, что «между отражением в литературе действительности и «чистым вымыслом», фантазией писателя существует коллизия». Именно тогда Горький писал ему о «пыли впечатлений», слежавшихся в камень, которые превращаются художником в результате таинственной работы воображения в то, что молодой Федин называл «чистым вымыслом». Это были простые и глубокие истины. «Умозрительно понять это, может быть, совсем несложно,— заключает Федин в «Автобиографии» воспоминание об этом эпизоде.— Но ухватить чувственно, писательским опытом — как в произведении сделать органичным образ, возникающий из наблюдений реальной жизни и одновременно по зову фантазии — это было трудно».

Такой сложный и опосредствованный характер носит, например, зависимость субъективного от объективного при создании композиции произведения.

Композиция, представляющая собой материальную взаимосвязь всех образных элементов произведения в пространстве и времени, выступает «как своеобразное

звено связи между внутренней и внешней формой, как переход от одной к другой»<sup>1</sup>.

В «Костре» существуют особые отношения между сюжетом и композицией, имеющие определенную основу в свойствах писательской индивидуальности Федина.

Бывают мастера исторического жанра, чьи произведения ценны передачей колорита эпохи. Есть писатели острого сюжета. Федин — психолог. Исторична прежде всего психология его героев, а фон исторических событий, как мы уже видели, очерчивается обычно скупо. Напряженность повествования в романах трилогии также создается по большей части не столько внешней событийностью, сколько сгущением психологических ситуаций. Действие может неторопливо течь по пролагаемому жизнью руслу, день за днем, оно не будет эффектно «закручиваться», петлять и прыгать, разжигая любопытство читателей излишними фабульными загадками и неожиданностями. Федин сосредоточивается прежде всего на противоборстве внутренних, духовных сил, заложенных в характерах, противоборстве, которое внешними, событийными поворотами переводится в новую психологическую стадию. Романист, чьим произведениям свойственна интеллектуальная насыщенность, ищет не любопытствующего, а углубленного, любознательного читателя.

Психологический историзм — вот чем определяется жанровая принадлежность трилогии, где изображены три «гребня» почти полувековой русской жизни. Но если в этом смысле сюжеты романов трилогии «малособытийны», а в первой книге «Костра» темп действия местами кажется даже затянутым, то по самой природе фединских романов особую значимость в них приобретает композиция. Она всегда полифонична, многоголоса, часто одна и та же мелодия как бы передается разными инструментами. Федин — один из крупнейших мастеров художественной композиции в жанре романа, что отмечали многие, начиная со Стефана Цвейга.

Естественно, что раздумья над природой композиции произведения занимают особое место в эстетических

---

<sup>1</sup> М. Каган. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Часть II. Изд-во ЛГУ, 1964, с. 155.

взглядах писателя. Композиция для Федина — не просто «архитектоника», то есть наиболее «удобное» и выразительное расположение образного материала. Композиция создает в произведениях свое психологическое время, отличающееся от действительного, она на особый лад устраивает художественное «пространство». Композиция в романах Федина предстает также в том значении, в каком это слово употребляется в музыке, — она и есть сама движущаяся гармония произведения.

«Композиция никогда не является произволом писателя, как бы причудлива она ни была, — отмечает Федин. — Композиция есть логика развития темы (так же, как сюжет — логика развития образа). Логика же — не что иное, как реализм... Но надо же не только знать, что такое композиция, надо чувствовать ее, как хороший архитектор чувствует пространство» (IX, 644).

«Время в природе, — говорит Федин, — не имеет ничего общего со временем в романе, будь то у Толстого и Чехова, у Бальзака или Флобера. Неправдоподобие в искусстве неизбежно, и романист тем более художник, чем больше ему удается создать иллюзию правдоподобия» (IX, 635).

«Роман — это партитура» (IX, 626), — утверждает Федин, и для него это не только образное уподобление. В ответ на замечание автора этих строк, что Цветухин по свойствам натуры и некоторым поступкам в чем-то как бы «Пастухов наоборот», — Федин сказал: «Определенное душевное родство Пастухова и Цветухина — это у меня, романиста, нечто близкое композитору, который передоверяет одну и ту же мелодию, чаще всего лейтмотив, несхожим инструментам. Одно и то же поручено разным тембрам — играет флейта, скрипка, фагот, — задача решается то гармонично, то дисгармонично, на контрастах, но всегда ради полноты целого.

Так и в прозе перед писателем стоит задача инструментовки. В литературоведении отлично исследовал эту тему М. Бахтин, назвав подобное явление в литературе «полифонизмом». Это хорошее название, определяющее, может быть, один из надежных приемов эпического жанра, или путь от противоречий к гармонии».

Уже были случаи наблюдать, как осуществляется в «Костре» один из композиционных принципов произведения — чередование «гнезд героев», объединенных од-

ной темой, одним событием, вторгающимся в жизнь разных людей,— началом войны. Это сочетание различных по тональности и окраске, то резко контрастных, как бы противоборствующих, то дополняющих друг друга картин, сцен и человеческих реакций на одно и то же событие и представляет собой движущуюся гармонию произведения. Такая композиция, создает особое художественное время в романе, прерывистое, поскольку «гнезда героев» сюжетно более или менее замкнуты в себе, и многослойное, синтезированное, поскольку достигается сопоставление действий последующих героев с предыдущими. Переживания Анны Улиной и Цветухина, которые на себе испытывают все ужасы первых дней фашистского нашествия, невольно соотносятся читателем с тем, что *одновременно* переживают Кирилл Извеков в Туле или Пастухов на подмосковной даче. Происходит как бы «стягивание» времени, создающее потенциальную возможность развертывания каждой сцены вдаль и вглубь.

Этим, однако, не исчерпывается «объемность» художественного времени в романе. Рассказывая в сентябре 1959 года перед читателями в Саратовском университете о композиционном замысле «Костра», писатель отмечал и еще одну его особенность: герои входят в роман, «ведя за собой прошлое». «Костер» нацелен на изображение войны, однако надо было показать хотя бы главные «узлы» из пережитого героями за предыдущие два с лишним десятилетия. Как же решает эту задачу писатель?

Работа художника над внутренней и внешней формой всегда есть продолжение познавательного процесса, и последствием ее могут быть серьезные качественные обретения для образной идеи. Сам принцип типа «герой поправляет автора», о котором уже говорилось неоднократно, лишь незначительно меняется от того, что случаи такого рода могут вызываться требованиями не только содержания, но и строя произведения.

Действующее лицо, задуманное первоначально как эпизодическое, вырастает иногда в одну из главных фигур произведения. Нечто подобное произошло в «Разгроме» А. Фадеева с образом Метелицы, который, по словам автора, «был сперва десятистепенной фигурой в романе, а по ходу работы вдруг выяснилось, что

он должен занять в развитии романа очень важное место».

Моменту обратного воздействия внутренней формы на содержание — фигуре Пастухова и характерной для этого персонажа теме совести художника обязана, среди прочего, своим продолжением и тема Льва Толстого в «Костре», поскольку этим произведением, по выражению Федина, «замыкается сюжет «Первых радостей», и от писателя требуется досказать начатое.

В романах-эпопеях, объединенных общностью ряда героев, да еще имеющих значительные интервалы по времени действия между книгами, «инерция» образной формы становится одной из проблем и трудностей для писателя, если он не хочет просто эксплуатировать готовые «маски».

В каждой очередной книге герои должны представлять теми же и другими. Рассказчик уже связан живущими в сознании читателя представлениями об индивидуальном облике и перипетиях личной судьбы персонажей. Рисуя развитие характеров, писатель должен учитывать всякий раз цепь уже происходивших ранее событий, длинную вереницу фактов. Словом, многие и многие трудности именно в работе над художественной формой, обретающей при таком эпическом размахе повествования как бы особую разросшуюся самостоятельность, являются платой для художника за возможность показать в человеческих судьбах более или менее длительное движение истории.

«Инерцию» образной формы романист преодолевает так или иначе и при изображении прошлой жизни героев за те два с лишним десятилетия, которые отделяют события «Необыкновенного лета» от действия в «Костре».

Нельзя, встретившись с хорошо знакомыми прежде людьми, не поинтересоваться, как они прожили двадцать два года. Ведь именно это прожитое наложило на них неизгладимую печать, сделало их такими, какими они явились перед нами теперь. Но, с другой стороны, само по себе прошлое мало или почти никак не связано с главным смыслом и существом тех событий, которые разворачиваются на наших глазах в данный момент, — с неожиданно грянувшей войной. Как же быть? А ведь таких «рассказов о прошлом» читатель должен получить не один и не два. Да и чересчур краткой пе-

редача событий, что происходили в течение двадцати с лишним лет, тоже быть не может. Как же добиться, чтобы повествование о прошлой жизни персонажей получило действительное, а не формальное оправдание в новом произведении? Чтобы «прошлое» действующих лиц стало живой и необходимой частью событий, происходящих сию минуту? Иными словами, как сделать, чтобы повествование о прошлой жизни героев в соответствии с главной образной идеей романа способствовало проявлению отношений личности и народа в годину войны?

Основу композиционных решений Федин ищет прежде всего в психологии характеров. И в каждом отдельном случае возникают особенные и непохожие решения.

В «брестских» главах вечером в канун войны происходит неожиданная встреча двух старинных друзей — Анны Тихоновны и Цветухина, которые не виделись более десяти лет. Но долгий застольный разговор Улиной и Цветухина, в который вплетаются и воспоминания, — это прежде всего новая притирка и напряженное противоборство двух характеров, какими они стали теперь, — многообещавшего некогда учителя и преуспевшей ученицы, давнего пылкого воздыхателя и преданной другому женщины, незаурядного творца, во многом бесплодно растратившего себя, и художника, быть может, более скромного дарования, но подчинившего себя строгой самодисциплине. А возникающие в репликах или «наплывами» воспоминания — лишь дополнительные аргументы в этой душевной беседе и в этом словесном поединке двух близких и двух столь разных людей.

Иное композиционное решение возникает в «извековских» главах. В минуты больших потрясений, когда круто меняется вся жизнь, людям свойственно мгновенным взором окидывать прожитое. Такими минутами для Кирилла становится известие о начале войны, острота переживания которого усугубляется тревогой за жену, находящуюся в этот момент у самой границы, в Бресте. «Надо было в эти минуты решать, что брать с собой из пройденного в эту новую жизнь. Хотелось, чтобы все было ясно...» — такая мысль проскальзывает у Кирилла, когда по дороге в обком в лад с бушующими чувствами в его сознании скачут и меняются картины прошлого. (Любопытно, что Пастухова, пытающегося отгоро-

даться от войны, и воспоминания не тревожат до тех пор, пока окончательно не рухнет его искусственное отдохновение.)

«Как много вмещает в себя минута воспоминаний!» Федин еще раз убедительно доказал в «Костре», что емкость, стремительность такой психологической «минуты» в литературе не меньше, чем в кинематографе. Однако в некоторых местах, на мой взгляд, сложное напластование воспоминаний утяжеляет роман. Особенно это ощутимо в «части извековской». Когда Кирилл по дороге в обком партии, где должно состояться заседание бюро, посвященное обсуждению создавшегося положения, приостанавливается взглядом на водоразборной колонке, «из крана которой, серебрясь на солнце и завиваясь, текла струйка воды», начинает вспоминать и потом, после нескольких главок воспоминаний, мы едва переносимся на бюро и первый секретарь Новожилов едва успевает сказать несколько слов, как, глядя на него, Извеков снова погружается в прошлое, и кое-где идут уже как бы воспоминания в воспоминаниях, которые в первой публикации автор выделял петитом, — мне кажется, что даже для лихорадочной, смятенной «минуты» Кирилла — это уже чрезмерная нагрузка.

За воспоминаниями, как ни хорошо они написаны сами по себе, начинает теряться для читателя главное — как Извеков и его окружение воспринимают войну в настоящий момент. Чрезмерная ретроспекция — определенный недостаток образа Извекова.

Однако в целом прошлая жизнь героев, занимающая в первой книге «Костра» по количеству страниц весьма значительное место, органично и не громоздко входит в роман. И это серьезное композиционное достижение Федина-романиста, который по-своему развивает традиции изображения героев «у черты жизни и смерти».

## ВОСХОЖДЕНИЕ К СЛОВУ

Стадия окончательного словесного воплощения замысла, «третий акт творчества», как ее называл Белинский, не является в чем-то менее существенной или «третьестепенной» по сравнению с остальными этапами создания произведения. Эту мысль не лишне будет повторить, поскольку под облегченные представления о работе со словом иногда подводится даже теоретиче-

ская база. К подобным обоснованиям прибегает, например, В. Михайлов в книге «В поисках закономерностей творчества» (1966), специально посвященной проблемам творческого процесса писателя.

Проповедь беспечного, мягко говоря, отношения к слову находит себе место там, где ее, казалось бы, меньше всего можно было ожидать, — в книге о писательском труде и психологии литературного творчества.

Могут ли быть образные представления вне языка? Бесспорно. Но может ли осуществляться *мышление* в литературных образах в главных своих чертах, а тем более целиком вне речи? В книге В. Михайлова такая возможность не только подразумевается. Автор определенно заявляет: «Образы не складываются из слов». И это утверждение служит в книге основой для серии последующих умозаключений и полемических пассажей против тех критиков и писателей, которые придают важнейшее значение тщательной словесной отделке произведения.

«...Требовательная взыскательная работа над словом, над каждым отдельным штрихом образа — единственно верный путь, ведущий к созданию художественных ценностей, достойных советского народа», — написал, как мне кажется, азбучную истину один из критиков. И вот уже В. Михайлов парирует: «В этих высказываниях нет ничего нового, кроме разве завидной прямолинейности и решительности, с которой они на этот раз сформулированы. Можно было бы указать множество статей других авторов, в которых утверждается то же самое». Работе над словом В. Михайлов противопоставляет силу писательского воображения, яркость видения, «галлюцинирования». «Классики видели, что изображали, а тут утверждается, что они подбирали слова, чтобы увидеть»<sup>1</sup>, — пишет он.

Словесное воплощение замысла, «третий акт творчества», В. Михайлов именует не иначе, как «самый второстепенный акт творчества». И делает довольно мрачные прорицания в адрес тех начинающих писателей, которые «учатся выполнять только третий, самый второстепенный акт творчества. Очевидно, что они никогда не станут настоящими писателями». Да и вооб-

---

<sup>1</sup> В. Михайлов. В поисках закономерностей творчества. Запдно-Сибирское книжное изд-во, 1966, с. 164, 163, 166.



ще: «Третий акт творчества дается сравнительно легко, когда выполнены первые два акта... Тут вовсе не обязательны муки слова, о которых так охотно пишут сами писатели».

И еще раз — горе тем, кому собственный литературный опыт подсказывает нечто иное: «Для многих писателей и в самом деле поиски слова являются главным актом творчества. Это единственное, что доступно тем, кто не умеет видеть мир в отчетливых ярких образах»<sup>1</sup>.

Однако первое же обращение к свидетельствам психологической науки обнаруживает надуманность и беспочвенность подобного рода «теорий».

В процессах воображения психология подчеркивает тесное взаимодействие обеих сигнальных систем и постоянное влияние слова на картины фантазии. «Как и все виды психической деятельности,— читаем, например, в пособии для вузов,— воображение представляет собой совместную работу обеих сигнальных систем. Наглядные образы обычно тесно связаны со словом, взаимодействуют с ним. Слово часто является как источником образов (вызывает их), так и средством их изменения или, наоборот, закрепления, удерживания, повторного воспроизведения»<sup>2</sup>.

«Факт связи процесса формирования полного и ясного представления с речью,— пишет исследователь проблем представлений и воображения Е. Игнатъев,— постоянно подтверждается нашим экспериментальным материалом»<sup>3</sup>.

Это тем более является фактом для *словесного искусства*, для литературы.

И возникновение замысла, и его воплощение с самого начала происходят в основных чертах в словесной форме, хотя, разумеется, не все относящиеся сюда эмоциональные представления получают оптимальное и окончательное словесное закрепление. Вот почему наиболее адекватная передача образной системы произведения и наилучшая организация читательского восприятия, достигаемые при работе над внешней формой про-

---

<sup>1</sup> В. Михайлов. В поисках закономерностей творчества, с. 65, 164, 166.

<sup>2</sup> «Психология», изд. 2-е. М., Гос. учебно-педагогическое изд-во Министерства просвещения РСФСР, 1962, с. 337.

<sup>3</sup> «Психологические исследования представлений и воображения...», с. 8.

изведения, над художественной речью, всегда означают вместе с тем как дальнейшее уточнение и развитие образной системы, уже закрепленной в материальной словесной структуре, так и конкретизацию, прояснение и углубление эмоциональных представлений, еще не выраженных в слове. И каждое счастливо найденное слово есть новая ступенька в познавательном процессе.

Наблюдения над поисками слова в творческом процессе Федина связаны с известными трудностями. Первоначальные наброски Федин делает на многочисленных разрозненных клочках бумаги. Сохраняется же обычно лишь окончательный вариант рукописи, который изукрашен вымарками и вставками. Создается впечатление, что Федин болезненно страдает от приблизительного слова или неточного оборота — он их вымарывает намертво, да подчас еще заштриховывает разноцветными чернилами или карандашами, так что прочесть вычеркнутое, как правило, невозможно.

В рукописных текстах не часты случаи, по которым удается восстановить последовательный процесс рождения словесного образа у Федина. Вот почему особый интерес представляют несколько десятков машинописных страниц, с обильной и отчетливо различимой правкой, которые содержат сцены, первоначально открывавшие «Костер». Прежде роман должен был начинаться с посещения Алексеем Пастуховым подмосковной дачи отца на четвертый день войны, в июне 1941 года. К написанию этих сцен, ставших в окончательном тексте книги третьей главой, Федин приступил, как уже говорилось, в конце июля 1949 года. Впоследствии он возвращался к этим страницам и последнюю правку, по видимому, внес тогда, когда созрело решение начать роман так, как он и начинается теперь, — с картин предвоенной смоленской деревни и истории семьи Веригиных. Во всяком случае, эти страницы рукописи приоткрывают наблюдателю процесс поисков словесного образа в творческой работе Федина.

У мастеров слова можно встретить высказывания о значении повествовательной интонации, «мелодии» вещи, которую они подчас мучительно стремятся ухватить и выразить уже в первой фразе произведения.

«Труднее всего — начало, именно первая фраза. Она, как в музыке, дает тон всему произведению, и обыкно-

венно ее ищешь весьма долго»<sup>1</sup>, — писал о себе А. М. Горький.

«Особенно мне трудно начало: написать первую фразу. Она, как мне кажется, имеет решающее значение и определяет тон всей вещи, ее ритм, — признается Р. Фраерман. — Ведь фраза не только синтаксическая форма, но и музыкальная. Она, как камертон, выверяет ритмику всего произведения»<sup>2</sup>.

«Важно... искать такое соотношение изобразительности с повествованием, рассказом, которое обладало бы наибольшим воздействием... Тут ритм решает все», — говорит К. Федин (IX, 651).

Интересно сопоставить фразы, с которых по первоначальному замыслу открывался роман «Костер», с соответствующим печатным началом нынешней третьей главы (слева приводится правленный машинописный текст, где курсивом выделены вычерки, а в квадратные скобки заключены вставки и предполагавшиеся словесные варианты, справа дается нынешнее начало третьей главы романа):

Дорога от станции вела мимо *дачных* усадеб, [огороженных штакетником], обтянутых проволокой либо кружевными полосками жести, *какие все больше отбрасывают* [выкинутыми] за ворота [штамповальных] фабрик *штамповальные станки* и рачительно подобранных владельцами дач[ек].

*Уже успели набрать стручки лупины.* Давно отцвели петушки, и лиловый водосбор уже не покачивал на жидких ножках *своими последними* колокольцами в шпорах,

Дорога от станции вела мимо усадеб, огороженных штакетником, обтянутых проволокой либо кружевными полосками жести, выкинутыми за ворота штамповальных фабрик и рачительно подобранными владельцами дачек.

Давно отцвели петушки, и лиловый водосбор уже не покачивал на жидких ножках колькольцами в шпорах, и стручки лупинов начали чернеть, — все странно торопилось созреть этим знойным летом. Стояла

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, с. 225.

<sup>2</sup> Р. Фраерман. Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви. М., «Детская литература», 1971, с. 4.

[и стручки лупинов начинали чернеть], — все странно торопилось созреть этим знойным летом, *цвело и быстро наливалось, точно перепутав сроки [точно боясь упустить сроки]*. [Но] Беззаботны казались на солнце домики с излюбленными под Москвой резными наличниками [оконцев] и *весело [рас]крашен[н]ыми карнизами мезонинов*. Стояла сушь, *и обильная листва подорожника на обочинах была сизой [сизовела]* от пыли.

сушь, обильная листва подорожника сизовела от пыли. Но беззаботны казались на солнце домики с излюбленными под Москвой резными наличниками оконцев и раскрашенными карнизами мезонинов.

Словесные исправления в произведении не только изменяют конкретно-чувственные свойства подробности или явления, к которым непосредственно относятся, но воздействуют вместе с тем и более широко. Ибо всякий словесный образ прямо и косвенно вступает во множество часто почти неуловимых внутренних сопряжений с гармонией всего замысла, с разными элементами и уровнями его художественной структуры.

Это тем более справедливо по отношению к словесным образам, в которых писатель нащупывает тональность произведения.

В первой фразе Федин вычеркивает слова, вызывающие излишне детальное представление о том, откуда берутся кружевные полоски жести, которыми обтянуты дачные усадьбы. Близкое соседство большого города видно и так: по самим изгородям, а также из упоминания о штамповальных фабриках. Зато становится более выпуклым то главное в словесном образе, что дополнительно акцентируется добавлениями в первом и втором абзацах: штамповальные отходы приспособабливают к своим нуждам владельцы дачек; и беззаботными кажутся на солнце «домики с... резными наличниками *оконцев* и *раскрашенными карнизами мезонинов*».

Это и есть первые зримые приметы живущего по собственным установлениям мирка, в котором обустроил свою загородную резиденцию драматург Пастухов, стремящийся теперь вопреки всему удержать в ее стенах прежний довоенный уклад и тем самым избежать встречи с начавшей расходиться по земле общенародной бедой.

Еще больше правки в начальных фразах связано с другим мотивом будущей книги. Это — мотив непоправимых перемен, которые уже произошли. Дачные домики лишь кажутся беззаботными. В духоте и суши этого лета есть что-то зловещее. Нарушение жизненного ритма произошло даже в природе.

Федин ищет способа, чтобы энергичней передать впечатление томительного зноя. Вместо замедленного сообщения: «Стояла сушь, и обильная листва подорожника на обочинах была сизой от пыли», — возникает фраза: «Стояла сушь, обильная листва подорожника сизо-вела от пыли». И сама фраза, завершавшая раньше всю картинку, переносится на другое место, подтягивается к тому мотиву, к которому непосредственно принадлежит. А между обоими мотивами — бедствия, войны и мнимого благополучия дачек — вырастает противительный союз «но».

«Все странно торопилось созреть этим знойным летом», — такое ощущение призвана оттенить и усилить авторская правка. Именно поэтому вместо: «уже успели набрать стручки лупины» — Федин ставит: «и стручки лупинов начали чернеть». Той же цели служили добавления, снятые писателем из-за их откровенно «программного» оттенка, возможно, уже после появления нового начала романа. Эти добавления — «...цвело и быстро наливалось, точно перепутав сроки [точно боясь упустить сроки]».

Так из работы со словом, из мгновенных озарений и кропотливых стилистических поисков начинает складываться уже в первых фразах произведения то противоборство «мотивов», тональность и мелодия вещи, которые найдут затем созвучие в эпиграфе к роману: «Ветер задувает свечу и раздувает костер».

Словесная отделка произведения, имеющая целью достигнуть наибольшей конкретно-чувственной силы в передаче образа, представляет собой вместе с тем развитие системы образов и самой поэтической идеи. Вот

почему словесная доработка сопровождается обычно новыми находками в характеристиках персонажей, в сюжетно-композиционных построениях и т. д.

Это можно проследить на материалах той же третьей главы романа.

Значительной правке подвергся, например, тот эпизод, где изображается, как Алексея Пастухова и его друга Бегичева застигло известие о начале войны. Привожу правленный машинописный текст и печатный текст нынешнего начала этого эпизода с обусловленными уже обозначениями авторской правки:

*Накануне день прошел* [Раннее утро этого дня прошло] особенно хорошо. Ездили в большой компании на автомобилях в Коктебель, купались *несколько часов* [добрый час] кряду, *собрали* [собирали] на пляже *гору камушков* [камушки] *нежнейших лунных оттенков* [нежнейшего лунного свечения], и Бегичев, за неимением иной упаковки, *повез эту пудовую* [завязал эту полупудовую] коллекцию на общую потеху в *купальных трусиках* [мокрые купальные трусики]. Вернувшись [,] *к закату*, Бегичев и Алексей сходили еще раз на море — освежиться — и после *ужина* [завтрака], усталые, *пошли спать* [решили поспать].

Когда, часу в *седьмом утра* [двенадцатом], Алексей проснулся, дверь в комнату стояла настежь,

Раннее утро этого дня прошло особенно хорошо. Ездили в большой компании на автомобилях в Коктебель, купались, собирали на пляже камушки нежнейшего лунного свечения, и Бегичев, за неимением иной упаковки, завязал полупудовую коллекцию, на общую потеху, в мокрые купальные трусики. Вернувшись, Бегичев и Алексей сходили еще раз в море — освежиться — и после завтрака, усталые, решили спать.

Когда, часу в двенадцатом, Алексей проснулся, дверь в комнату стояла настежь, какие-то люди в пижамах отдергивали на окнах занавески, из коридора слышались голоса...

какие-то люди в пижамах отдергивали на окнах занавески, из коридора слышались голоса...

Прежде всего бросается в глаза правка, вызванная стремлением достичь точности и красочности образных деталей («камушки нежнейшего лунного свечения», полупуповая коллекция, завязанная в мокрые купальные трусики, и т. п.). Ясно, однако, что общий ход исправлений побуждается иными мотивами, находящимися за пределами самого эпизода. Каковы же эти мотивы?

На протяжении главы описанные в этой сцене переживания героев, возникая в памяти Алексея Пастухова и художественно переосмысляясь, становятся тем самым образом «пробуждения в войне», который будет невольно подразумеваться и тогда, когда изображение будет последовательно переключаться на картины восприятия того же известия другими героями романа.

Обобщение переживания начинается уже в сцене, когда Алексей, перед отъездом из Крыма, прощаясь с морем, наблюдает с берега стадо разноцветных медуз, и довершается в заключительной сцене главы, уже после неудачного визита Алексея на подмосковную дачу отца.

На обратной дороге в город, расстроенный отсутствием отца и фальшивым радушием приема в его доме, Алексей Пастухов встречает группу подвыпивших парней с провожающими их девушками. Встреча эта резко меняет настроение Алексея, возвращая его к главной реальности последних дней. При этом в сознании героя возникает уже не сам по себе эпизод в крымском доме отдыха, а лишь нравственный вывод из него.

«Призванные,— подумал Алексей.— Это — призванные. Уже пошел четвертый день... четвертые сутки после *пробужденья*». ...Вдруг он остановился: черт побери! Двадцать пятое июня? День рождения отца!.. Так вот что это такое — кулебяка, кавардак в комнатах, перезвон посуды, «мытья — прямо спаси бог». Александр Владимирович Пастухов созывает сегодня гостей.

Да, да. Он всегда любил в этот день попить, отвести душеньку. Неужели и на этот раз он не поступит своим обычаем? Неужели он спит, как спал мирным сном Алексей в Феодосии, пока не пришли люди отдергивать занавески? Неужели не настало для него пробуждение?..» (выделено мной.— Ю. О.).

Так происходит дальнейшее наращивание обобщающего значения образа «пробуждения».

Яснее становится теперь и смысл авторской правки в тексте отрывка: исправления призваны усилить впечатление безмятежного утра войны и тем самым сделать резче переход героев в другое психологическое состояние, когда придут люди «отдергивать занавески».

Стоит заметить это, как откроется остальное. Работа над зримостью и красочностью образных подробностей («камушки нежнейшего лунного свечения» и пр.) окажется подчиненной более широким и общим задачам. Точно так же, кстати, как и стремление ярче передать впечатление безмятежного утра войны в жизни Алексея Пастухова и Бегичева. Ибо, работая над отдельным словом и эпизодом, писатель тем самым разворачивает и видоизменяет систему образов, а в данном случае прежде всего — сквозной для книги мотив «пробуждения в войне», который впервые звучит в этой главе романа. В результате в процессе словесной отделки конкретной сцены углубляется и развивается один из композиционных принципов всего произведения.

Интересные коррективы вносит окончательная словесная доработка третьей главы и в характеры некоторых действующих лиц.

Пересмотру и уточнению подверглись, например, изобразительно-речевые средства, передающие образ Юлии Павловны, новой жены Пастухова, которая в отсутствие хозяина дома принимает на даче Алексея.

Молодая красивая женщина, не лишенная ума, проницательности и воли, Юлия Павловна пропитана духом среды около-мира искусства, с его суесловием, выдуманными страстями и обывательской трезвостью, эффектной наружностью и пустотой содержания.

По сути своей «мадмазель», как мысленно прозвал ее Алексей,— вертлявая и хищная актриса в жизни.



Образ Юлии Павловны правдиво и зло выписан Фе-  
диным. Очевидны вместе с тем и мотивы авторской  
правки: писатель стремится избежать «пережима», соб-  
люсти ту меру в изображении отрицательных черт  
героини, которая не вызывала бы сомнений в самой  
возможности подобного жизненного выбора со сторо-  
ны Пастухова, человека во всех отношениях незауряд-  
ного.

Приведу для сравнения две выдержки из правле-  
ной машинописи и окончательного текста главы:

Алексей глядел на нее  
и думал, что, наверно,  
только наедине с собой,  
да и то — нечаянно,  
Юлия Павловна могла  
заметить в зеркале лицо,  
отражающее ее *сущность*  
[существо]. «Да, мадма-  
зель», — чуть не вылетело  
у него, когда *Юлия Пав-*  
*ловна* [она с налетом  
обиды] подсказала ему  
[его вопрос]:

— *Вы, наверно, к Шу-*  
*рику, да?* [У вас на язы-  
ке один вопрос — дома  
ли Шурик?].

— Да, Юлия Павлов-  
на, мне надо поговорить  
с отцом.

— *Ну, какая* [Какая]  
же досада, — *с участием*  
прошебетала она, — Шу-  
рик со вчерашнего дня в  
городе...

— Боюсь, я все пони-  
маю. О да, я угадала!  
*Вас мобилизовывают,*  
*Алеша, мне ясно, вы*  
[Вы] мобилизованы, да?

Алексей глядел на нее  
и думал, что, наверно,  
только наедине с собой,  
да и то — нечаянно, Юлия  
Павловна могла заметить  
в зеркале лицо, отра-  
жающее ее существо:  
«Да, мадмазель», — чуть  
не вылетело у него, когда  
она с налетом обиды под-  
сказала ему его вопрос:  
— У вас на языке  
один вопрос — дома ли  
Шурик?

— Да, Юлия Пав-  
ловна, мне надо погово-  
рить с отцом.

— Какая же доса-  
да, — прошебетала она. —  
Шурик со вчерашнего дня  
в городе...

— Боюсь, я все пони-  
маю. О да, я угадала!  
Вы мобилизованы, да?

До своего внезапного появления на даче Алексей находился в разрыве с отцом пять лет, и Юлия Павловна видит к тому же, что сын мужа по-прежнему относится к ней с плохо скрываемой неприязнью. Уже сама ситуация заставляет молодую хозяйку дома действовать в панцире заученных фраз и манер. Однако в многоречивости и манерности Юлии Павловны не должно быть излишеств, она фальшива, но не глупа, бездушна, но не бестактна.

По возрасту Юлия Павловна почти ровесница сыну мужа, и слово «Шурик» применительно к почти шестидесятилетнему отцу должно внутренне раздражать Алексея. Юлия Павловна, демонстративно произносящая «Шурик», это, конечно, прекрасно понимает. Она не собирается отступить от своих прав, но протянуть руку примирения готова. Именно в таком направлении ведет Федин дополнительную работу над речевой характеристикой этой героини в третьей главе.

Например, в приведенных выдержках вместо лобового и несколько наивно звучащего вопроса: «Вы, наверно, к Шурику, да?» — возникает более гибкая фраза: «У вас на языке один вопрос — дома ли Шурик?» В последующих репликах Юлии Павловны писатель устраняет излишнюю аффектацию, которая к тому же подчас может производить впечатление бестактности или недалекости действующего лица: «Ну, какая же досада...», «Вас мобилизовывают, Алеша, мне ясно...» и т. д.

Работу писателя над речевыми характеристиками персонажей помогает дополнительно уяснить интересный обмен мнениями между К. А. Фединым и А. Т. Твардовским в письмах по поводу слов-архаизмов и жаргонных выражений, употребленных в «пастуховских» главах романа. Выдержки из этих писем приводятся по материалам архива К. А. Федина.

Главный редактор журнала «Новый мир», где печатался «Кюстер», высоко оценил уже близкую тогда к завершению первую книгу романа. 16 августа 1961 года, только что прочитав журнальную верстку, он писал Федину из Барвихи: «Здесь прочел продолжение «Кюстра» в верстке... Читал и радовался за Вас, за нас и за читателя, который столько лет уже не имел такого основательного чтения».

А. Т. Твардовский выделял, в частности, фигуру

Пастухова: «...герой Ваш в этой книге начинает жить более сложной и трудной жизнью, чем в предыдущей, и он от этого становится, по человечеству, симпатичней и ближе читателю».

В качестве мелких погрешностей редактор журнала и внимательный читатель нового романа Федина называл отдельные, «совершенно блошинные» случаи «архаичного словоупотребления: м. б., нарочито — архаичного. «Ремонтёр», — пояснял А. Т. Твардовский свою мысль, — пусть это слово как бы принадлежит Пастухову, а не автору, все же слово, знакомое, скажем, мне только по литературе. Так же и «билет» в смысле дензнака («тридцатка», «сотня», «десятка»). Слишком много в нашей действительности других «билетов», они оттеснили «кредитный билет», такого выражения в живом языке не существует. И еще: «на театре» — это в какой-то мере для форсу говорят околдохатовские круги, но у Вас так говорит, кажется, Парабукин (на вокзале, когда пьют пиво). «Автомобиль» тоже говорят иные, но среди множества машин «автомашина» (кажется, в документах ТАСС) — в живом языке стала только «машина»...»

21 августа 1961 года К. А. Федин ответил А. Т. Твардовскому подробным письмом, которое заслуживает того, чтобы привести его почти целиком:

«...Что до «архаизмов», то — конечно, хорошо бы потолковать... почему и зачем они иногда вынырнут в контексте «живого» языка (не только у меня одного, разумеется). По Вашим замечаниям — весьма чутким — скажу, что, напр[имер], «ремонтёр» не заменен в *военном* языке до сего дня, и я не знаю, как иначе можно бы сказать, особенно в применении к мышлению (или ко психике, к чувству и манере) Пастухова, в памяти которого совершенно живы такие слова со времен японской и первой мировой войны. Да и *нынешний* Ушаков помещает в своем словаре «ремонтёра» без излюбленных своих пометочек: «книжное» или «устарелое» и т. д.

Я говорю о «применении» писателем в *своей речи* слов, помогающих читателю уловить внутреннее звучание, манеру мыслить и «отражать» переживание описываемых героев. Писатель *сам* должен находиться в *образе* героя, в его, так сказать, атмосфере. Изображая Европу, автор сам должен писать «по-европейски», как

он не может не писать в ключе русской деревни, если изображает героя-мужика.

Это мое твердое убеждение, то есть я писать по-иному не мог бы и не пишу. Возможно, другой автор думает по-другому. В этом смысле я сказал бы, что «живых» языков много, а не один.

Живет и «автомобиль» (хотя я двадцать раз назвал его в романе «машиной» и два-три раза, коли не меньше, «автомобилем»). Я ведь изредка скажу и «запчасть», как *нарочно* пишу «зам», «завлитчастью» и пр. Но... Что я буду *Вам* рассказывать! — не хуже меня Вы знаете, что образ создается не одной прямой речью своего «носителя», но именно атмосферой, которую приносит автор, его изображая.

Возможно, слово «билет» в смысле «кредитки» — слово отжившее (несмотря на то, что Казна и *сейчас*, на новых деньгах, и перед войной, и при Нэпе печатала на бумажках: «банковский билет»). Но скажите, рисуя Пастухова, что он отсчитывал... «дензнаки», и на его образ ляжет тень куда более недостоверная, чем если он, по воле автора-архаиста, отсчитывает «билеты».

О выражении «на театре» Вы говорите правильно: это актерское жеманство последних десятилетий. Зарезался бы скорее я, чем сказал бы в былое время: «на деревне», «на селе» (у нас извечно говорилось, да и нынче говорится — «в деревне», «в селе»). А подите-ка! — столь же часто нынче сами колхозники говорят «на селе». (Это, понимаю, — не доказывает ничего, кроме повальной заразы, напущенной на народ газетно-чиновничьим жаргоном.) Но я вложил Павлу Парабукину в уста актерское «на театре» во внимание к тому, что так *уже могла* сказать его знаменитая сестрица, почитающая околomхатовские «авторитеты» и сама чрезвычайно авторитетная для младшего брата, ею вынужденного.

Все это — предмет разговора душевного, тихого или громкого. И все это — крохотная, микроскопическая частичка необъятного вопроса о жизни слова и его... смерти.

А. Т. Твардовский не настаивал на своих замечаниях, подчеркивая в письме, что «это говорит не редактор, а Ваш читатель, из Ваших коллег». Не буду поэтому заниматься исчерпывающими текстологическими разыска-

ниями, устанавливая справедливость или несправедливость тех или иных конкретных замечаний. Существенней уяснить творческие принципы, определяющие жизнь слова в художественной структуре романа.

Когда, например, в «пастуховских» главах и в речи самого Пастухова возникает слово «машина», а когда — «автомобиль»? Александр Владимирович — человек пожилой и консервативных привязанностей, оберегающий свой душевный комфорт от излишних вторжений, в том числе без крайней надобности — и от новых словечек. Недаром и по пристрастиям своим он — антиквар, знаток и любитель старины. К тому же маститый драматург, в собственном представлении и в глазах домашних, — персона исключительная. И обладателем он является не какой-нибудь заурядной «эмки», а заграничного «кадиллака». Нет, Александр Владимирович не станет переучиваться и без крайней надобности переходить на новые словечки. Пусть у всех других будут «машины», у него, Пастухова, единственный в своем роде «автомобиль» или «кадиллак».

Слово «автомобиль» и в самом деле не очень употребительно в современном русском языке. Когда в начале века машин было мало, их не то что называли автомобилями, но только что не придумывали им имена, как морским яхтам. В одной песне на заре века пелось так: «Ох, добрый, милый, добрый барин, уж скоро год, как я служу, — на легком катере моторов гостей почетных развожу...» Так «таксист» начала двадцатого века замысловато величал свою машину — «легкий катер моторов». Назвать свое устройство для передвижения (свою «Антилопу-гну!»), которых было, возможно, пять — десять на весь тогдашний Петербург, стандартным словом, попросту «машиной», — было бы для него слишком прозаично, неуважительно, так же, как назвать «пассажирами» — «гостей», позволяющих себе роскошь покататься на этом «катере моторов», ветхозаветном «такси».

В наше время «машина» в русском языке стала обычным обозначением этого средства передвижения, а слово «автомобиль» не только постарело, но и приобрело оттенок единственности, исключительности обозначаемого предмета. Вот почему современный юнец, похваляющийся лапиной «Волгой», в определенных случаях скажет: «у нас есть автомобиль», «мой автомобиль».

Конечно, подобного форса в устах Пастухова это слово не несет — автомобиль для него дело обычное, но значение единственности, исключительности той части имущества, которая как бы представляет в окружающем мире его личность, а через нее — подсознательно — и единственности самой своей персоны это слово в устах Пастухова содержит.

«Автомобиль» и «кадиллак» и употребляются обычно в романе, когда изображение дается через восприятие Пастухова. Вот почему, когда Пастухов, оскорбленный, величественно удаляется из театра, он усаживается «в автомобиль, чтобы ехать в Комитет по делам искусств». И откидывается на сиденье не чего-нибудь иного, а собственного «автомобиля» и т. д. И разве что в случаях исключительных Александр Владимирович может мысленно назвать свой «автомобиль» или «кадиллак» — «машиной». Зато для Матвея Веригина хозяйский «кадиллак» — «машина», как и другие, на которых он работал шофером. Слово «машина» употребляется обычно и тогда, когда изображение дается через восприятие прочих персонажей или когда идет «объективное» авторское повествование. «Матвей остановил машину...», «стал спиной к машине», Матвею «нравилось... хвастнуть машиной и ездой», «дорогу загоразивали машины», «машины засигналили» и т. д. и т. п.

Несколько архаичное и казенное слово «билеты» в значении «кредиток», которые отсчитывает в одной из сцен Пастухов, не только оттеняет его возрастную привычку к старым названиям. Отсчитывая наедине деньги сверх зарплаты — «подъемные», как он пошутит затем, — для уходящего на призывной пункт Матвея Веригина, Александр Владимирович все-таки делает это понуждаемый больше представлениями о хозяйском долге, по обязанности, чем движимый живым чувством. Казенное слово «билеты» поэтому тут уместно...

Таковы лишь некоторые проявления сложной жизни художественного слова, микрочастицы нового образного мира.

Наблюдения над соотношением субъективного и объективного на стадии окончательного словесного воплощения замысла можно подытожить словами Федина, которые имеют и более широкий, обобщающий смысл. Если писатель сам находится «в образе героя, в его,

так сказать, атмосфере», если, изображая Европу, сам автор пишет «по-европейски», как он «не может не писать в ключе русской деревни», изображая «героя-мужика»,— тогда, действительно, «живых» языков много, а не один». Ибо всякий настоящий художник создает на основе общенародной языковой стихии свой «язык», свой стиль.

Прежде чем кратко заключить написанное, хотелось бы вспомнить случай, некогда взволновавший мир живописи.

В 1947 году в Амстердаме судили великого в своем роде автора «поддельных шедевров», художника ван Меегерена. Этот живописец специализировался на создании «новых», «неизвестных» полотен старинных голландских мастеров. И он, в самом деле, был далеко не заурядным фальсификатором.

Наделенный развитым чувством цвета и композиции, точным воображением, ван Меегерен был лишен других важнейших качеств, что составляют творческую личность. В нем жили только две страсти — преклонение перед искусством старых голландских мастеров и непомерная жажда самоутверждения. К остальному вокруг себя он был равнодушен. Но зато и посетители художественных выставок скользили взглядом по отмеченным холодным мастерством полотнам ван Меегерена. Болезненно самолюбивого и тщеславного, убежденного в своей гениальности живописца жгли обида и зависть к более удачливым коллегам. По существу в новой разновидности повторялась драма, которую пережи-



вал некогда пушкинский Сальери.\* Только на этот раз была избрана иная форма мести и самовозвеличания.

Долгие годы провел ван Меегерен, вглядываясь в мазки, линии и цветовые сочетания на картинах великих голландцев XVII века и особенно — Вермеера Дельфтского.

Он изучал его стиль, мельчайшие секреты живописной техники, подробности биографии. Он вжился в его творческий мир настолько, что тот стал его собственным духовным миром. В ван Меегерене затеплилось некое подобие страсти и таланта давно умершего мастера. Всякие иные художнические чувствования вытеснили видение и чувствование «под» Вермеера Дельфтского. В возможности достичь этого и состоят, вероятно, дар и несчастье имитатора.

Ван Меегерен решил, что час пробил. Над лучшими из созданных им «неизвестных» полотен Вермеера Дельфтского (а только они и представляют интерес в данном случае) ван Меегерен работал с жаром и упорством. Уж что-что, а его беспокойный и едкий ум был строгим критиком, не хотевшим знать снисхождения. И ван Меегерен достиг вершины, которая доступна имитатору. Он оказался даже творцом в пределах копирования чужих чувствований и чужой системы образного мышления.

Его лучшие «новые Вермееры» не были в главных моментах обычными в таких случаях компиляциями из картин великого мастера, перегруппировкой в иных сочетаниях готовых или слегка измененных образных элементов (персонажей, композиционных решений, костюмов, обстановки и т. п.), то есть не были, если воспользоваться столь близким сердцу иных исследователей термином, — в основе своей просто «сшивной правдой». Современный двойник гения XVII века создал совершенно «новую» область его творчества.

Вермеер не писал, а может быть, до нас не дошли его картины на религиозные темы. Но какими были бы эти полотна, если бы великий мастер их создал и они уцелели?

Кто скажет, что эта задача не для творческого воображения?! Небывалый успех у публики и почти единодушное признание на протяжении ряда лет со стороны крупнейших мировых знатоков и ценителей старой

голландской живописи, авторитетов и светил в этой области — искусствоведов, критиков, экспертов, работников музеев и хранилищ Европы,— сопутствовали лучшей из подделок ван Меегерена «Христос в Эммаусе», а также нескольким последующим полотнам. Казалось бы, это говорит само за себя.

Да, конечно, воображение ван Меегерена решало творческую задачу — но какого рода? Это было, если употребить категории эвристики, моделирование в духе того, которое в наше время начинают задавать кибернетическим машинам, поручая им, например, по сохранившемуся неполному литературному тексту какого-либо известного мастера угадать и реставрировать наиболее вероятное окончание. И коли электронная память насыщена обильной информацией, а ЭВМ хорошо запрограммирована, приближенность воссозданного таким способом окончания к возможному в оригинале будет очень высокой. Что же касается художественных чувствований и мышления ван Меегерена, то, как мы знаем, они были «запрограммированы» неплохо.

Сама тематика полотен «нового Вермеера» — религиозные композиции — была в лучшем случае лишь точно угаданным высвобождением энергии, уже содрожавшейся в некоторых мотивах творчества великого живописца, и, значит, только имитировала открытие в искусстве (недаром в картине «Христос в Эммаусе» специалисты увидели «произведение раннего Вермеера Дельфтского»<sup>1</sup>); даже блеск мастерства на лучших подделках ван Меегерена был отраженным светом; воистину по всем статьям это было творчество без творческой личности.

Характерны поэтому не только начало, но и конец истории. Художественная способность, лишенная нравственной основы, всякого гуманистического содержания, обернулась — в который раз! — сначала виртуозным ремесленничеством, а затем, после создания нескольких искусных подделок,— поточной фабрикацией фальшивок, беззастенчивой наживой, связью с темными дель-

---

<sup>1</sup> См.: М. Либман, Г. Островский. Поддельные шедевры. М., «Советский художник», 1966, с. 75. В этой интересной книге подробно описываются обстоятельства, относящиеся, в частности, к технологии живописи, которые долгое время препятствовали разоблачению ван Меегерена.

цами... Словом, опять на свет божий явилось злодейство...

Таков закономерный результат бездушного, занятого самим собой творчества, в каких бы формах оно ни выражалось.

Навсегда останутся актуальными известные слова Белинского о том, что «ни один поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества. Только маленькие поэты и счастливы и несчастливы от себя и через себя, но зато они сами и слушают свои птичьи песни, которых не хочет знать ни общество, ни человечество»<sup>1</sup>. Взаимосвязь между действительностью, творческой индивидуальностью и художественным открытием прекрасно выражена в этих словах.

«Гладких, жуирующих и самодовольных мыслителей и художников не бывает»<sup>2</sup>, — говорил Л. Толстой.

Уже в наши дни тяжкий опыт своих жизненных и творческих исканий писатель-коммунист Поль Элюар подытожил в девизе: «от горизонта одного человека к горизонту всех людей».

Постижение типических характеров — вот та основная проблема, над которой бьются художники слова. Даже самые большие мастера литературы переживали тут те же трудности, на которые продолжают и поныне сетовать писатели-современники. Любопытный разговор между В. Г. Короленко и Л. Н. Толстым, относящийся к 1910 году, передает А. Б. Гольденвейзер:

«Короленко сказал:

— Причина отсутствия больших писателей в том, что теперь такое переходное время, когда все качается, движется, когда нет ничего устойчивого, и потому трудно схватить что-нибудь и запечатлеть в тип. Сколько нужно было времени, чтобы отлился такой тип, как гоголевский «Петух». Ведь он, как дыня, налился!

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VI. М., Изд-во АН СССР, 1955, с. 586.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 25, с. 373.

(Л. Н.): — Нет, я думаю, что это неверно; всегда характеры людей движутся, и обыкновенные люди не замечают их подразделений, а художник умеет схватить типичные черты и помогает нам разобраться в характерах людей. И в этом большое значение художественной литературы... Я думаю, что движение не может мешать: как в шахматы бесконечное разнообразие комбинаций, так и в жизни; и дело художника — схватить типичное»<sup>1</sup>.

Каждая фаза творческого процесса писателя представляет собой единое движение, основанное на художественном познании действительности. Вот почему нельзя считать какой-либо этап работы писателя над произведением делом более легким, нежели другой. Все стороны творческого процесса неразделимы и важны не более и не менее, чем тело, голова и кожа для живого организма.

В результате творческого процесса антиномия субъект — объект снимается созданием новой, эстетической реальности. Художественная правда — квинтэссенция закономерностей жизни, открытых писательским талантом тенденций ее объективного развития, оплодотворение сущего представлениями о желаемом, об идеале, о способах изменения реальности, оценкой настоящего, пристрастным суждением о будущем. По этой причине художественная правда несет в себе практически-действенную силу и эмоциональную заразительность.

Из каких бы побуждений оно ни исходило, умаление активной роли художественной индивидуальности приводит на деле к обеднению познавательной способности искусства. Иначе и быть не может, если только верны слова; что произведение поэта — «действенное проявление *его* природы»<sup>2</sup>.

Взаимосвязь субъективного и объективного в творческом процессе такова, что чем сильнее пережиты и глубже осмыслены писателем впечатления действительности, чем естественнее и органичнее побуждаются и освещаются эти переживания гуманистическими идеалами и велениями эпохи, тем больше объективной значимости будет содержать в себе и *проявление природы художника* — его произведение.

---

<sup>1</sup> А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого (записи за пятнадцать лет), т. II. М.-П., 1923, с. 212—213.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 26, ч. I, с. 410.

Открытия искусства могут возникать как из обобщений широко распространенного в жизни, массового, так и предвосхищений, угадывания художником скрытых тенденций и возможностей развития действительности. Например, много ли было в жизни «тургеневских женщин» в то время, когда И. С. Тургенев за несколько лет ввел в русскую литературу целую галерею своих положительных героинь? Если верить современникам — очень мало. На это указывал Добролюбов, характеризуя героиню романа «Накануне» Елену Стахову. А Лев Толстой уже в 1901 году говорил: «Тургенев сделал великое дело тем, что написал удивительные портреты женщин. Может быть, таковых, как он писал, и не было, но когда он написал их, они появились. Это — верно, я сам наблюдал потом тургеневских женщин в жизни».

Безликость в искусстве это всегда и прежде всего пустота содержания. Высокая ремесленная квалификация в сочетании с непритязательной привычностью идей, как случалось неоднократно, способны возносить иных мастеров художественного стандарта к славе. Но и тогда это бывает брак без любви, литературный успех без подлинной творческой удачи, маститость без художественной индивидуальности...

Вероятно, никто с такой яркостью не изобразил творческого процесса «безликого» художественного мышления, как это сделал Эмиль Золя. «Я знаю писателей, — говорил Золя, — которые пишут гладко и составили себе с течением времени хорошую литературную репутацию...

Эти романисты усваивают стиль, носящийся в воздухе. Они подхватывают готовые фразы, летающие вокруг них. Их фразы никогда не идут от их личности, они пишут так, словно кто-то сзади им диктует; вероятно, поэтому им стоит только отвернуть кран, чтобы начать писать. Я не говорю, что они плагиатируют у того или другого, что они воруют у своих собратьев готовые страницы; напротив, они так расплывчаты и поверхностны, что у них не найти ни одного сильного впечатления, хотя бы даже навеянного великим художником. Однако, хотя они и не списывают, у них, вместо творческого мозга, огромный склад, полный избитых фраз, ходячих выражений, своего рода среднего общеупотребительного стиля. Этот склад неистощим, они могут черпать в нем лопатой, чтобы покрывать бумагу. «Вот вам;

а вот вам и еще!» Опять и опять все те же полные лопаты холодного, землистого материала, которым завалены столбцы газет и страницы книг»<sup>1</sup>.

Художественное исследование действительности совершается путем постоянного соотношения сущего с желаемым, их органического взаимопроникновения, сплава того, что есть, с прямой или косвенной реализацией идеала писателя, с авторскими представлениями о способах изменения жизни. «Идеалы скрываются в действительности,— справедливо указывал Белинский,— они — не произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления»<sup>2</sup>. Жизнеспособный идеал представляет собой реальную возможность, очищенную от случайного, озаренную светом общего, возведенную, по выражению Белинского, в «перл создания».

Познание и творческая активность познающего субъекта — единый живой процесс. Теоретически несостоятельны попытки принизить роль любого из этих элементов в художественном отражении жизни или обособить их друг от друга.

Такова, в частности, все еще продолжающаяся встречаться в критической литературе односторонняя абсолютизация суммирующе-комбинирующей функции в обобщающей работе художественного воображения (типизация «по способу мозаики» и т. п.). С точки зрения гносеологической, при этом словно бы упускаются из виду такие категории развития объективного мира, как возможность, вероятность, имеющие особое значение для искусства. В творческом процессе писателя недоучитывается тот самый вымысел «по логике гипотезы», о котором особо писал Горький. Потому что постоянная задача художника — не только «прекрасно видеть», но и «предвидеть».

Социально-историческая обусловленность художественного творчества не может быть по-настоящему понята без уяснения эстетической активности писательской индивидуальности. Гипертрофированному субъективиз-

---

<sup>1</sup> Э. Золя. О романе. — «Литературные манифесты французских реалистов». Изд-во писателей в Ленинграде, 1935, с. 109—110.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. VIII, с. 89.

му современных модернистских течений и безликости натурализма и фактописательства противостоит полнота проявлений творческих индивидуальностей в высокой реалистической литературе.

Диалектико-материалистическая гносеология, ленинская теория отражения придают первостепенное значение активности человеческого сознания, его творящей, преобразующей действительности способности, основанной на верном отражении объективных закономерностей жизни. Это в полной мере относится и к искусству. Неверным является имеющий некоторое хождение тезис, будто искусство отстает от жизни. От жизни отстает плохое искусство, то есть по существу неискусство. Напротив, истинные создания художественной мысли всегда являются первооткрытиями в действительности, вносят свой вклад в духовный мир общества.

Даже читателю-неспециалисту, следящему так или иначе за книгами и статьями по марксистской социологии и философии, ныне бросается в глаза, что, наряду с разработкой проблем о первичности общественного бытия, о процессах приближения к абсолютной истине через относительную и т. д., усилилось изучение активности воздействия общественного сознания на бытие, на основе чего происходит преодоление некоторых упрощенных представлений прежних лет.

«Характерно, что Маркс, Энгельс и Ленин нигде, тем более в философских работах, не говорили о «законе» отставания сознания от бытия,— пишет автор статьи в философском журнале.— Наоборот, как известно, Энгельс в конце своей жизни сожалел о том, что он и Маркс недостаточно разработали вопрос о роли так называемых субъективных факторов в общественном развитии...»<sup>1</sup>

Оттенок пассивно-созерцательного понимания роли общественного сознания характерен для тех форм метафизического материализма или последующих догматических вульгаризаций марксизма, которые не в состоянии соединить философское объяснение мира и практику его изменения, отражение и действие. «Главный недостаток всего предшествующего материализма — вклю-

---

<sup>1</sup> С. Ковалев. Отстает ли сознание от бытия? — «Вопросы философии», 1969, № 5, с. 130.

чая и фейербаховский,—подчеркивал Маркс,—заключается в том, что предмет, действительность, чувственность берется только в форме *объекта*, или в форме *созерцания*, а не как *человеческая чувственная деятельность, практика*, не субъективно»<sup>1</sup>.

Единство познания и действия — признак подлинно революционной научной теории. Служение передовым общественным силам, чьи интересы соответствуют поступательному ходу истории, есть одновременно и служение художника истине, его устремленность к правде искусства. Истина, добро и красота всегда были тесно взаимосвязаны.

Вот почему,—вспомним еще раз Льва Толстого,—художник, «чтобы действовать на других, должен быть ищущим, чтоб его произведение было исканием. Если он все нашел и все знает... он не действует. Только если он ищет, зритель, слушатель, читатель сливается с ним в поисках»<sup>2</sup>. Ибо сила, страсть, а значит, и власть таланта над читателем возникают от насущности рождающегося слова.

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3, с. 1.

<sup>2</sup> Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 54, с. 74.





## Приложения

---

### БЕСЕДЫ С ПИСАТЕЛЯМИ



## РАСПАХНУТЫЕ ОКНА

---

(Беседа с К. А. Фединым в январе 1965 года)

— Было бы очень интересно, Константин Александрович, поговорить на тему, которая занимает, вероятно, каждого пишущего и думающего о литературе. Это — жизненные истоки художественного образа, роль исходного материала в творчестве писателя.

— В спорах о постижении действительности писателем эти слова — «материал» или «жизненный материал» — понимаются часто по-разному. Материалом для писателя может быть далеко не всякий наблюдаемый им факт жизни. Настоящим материалом для художника является лишь пережитое чувством и передуманное. Одной работы мысли мало. Силлогизмы строятся мышлением, но проверяются жизнью. Также и чувство, возникшее из переживания, ждет цементирующего воздействия мысли, чтобы стать пригодным для постройки художественного произведения. Помню из детства, как в Саратове, на улице, умер старик. Сидел на скамье, дожидаясь конки. Вдруг стал сползать, дернулся — и все. Через полчаса на том месте уже ничего не было. Светило солнце. И только в стороне стояли женщины и размахивали руками. Из их рассказов я узнал об этом случае... и пустая скамейка навсегда осталась

в памяти. Мне было странно и вчуже больно за старика. Но именно *вчуже*. Впечатление смерти не было пережито. Материал рождается глубиной впечатлений. Чем они глубже, тем больше вероятности, что они станут материалом для последующего труда писателя. Очень важна тут жизнь чувства. Чувство должно закрепить впечатление. Если оно *живет* в тебе, то оно и есть материал для последующей работы воображения. Все откладывается, все лежит в кладовой памяти, а затем когда-нибудь вызывается к жизни, организуется замыслом произведения, преобразуется фантазией.

— Каковы, на Ваш взгляд, способы накопления материала для писателя? Не так давно велись дискуссии вокруг проблемы «изучение жизни» художником. Какое содержание вкладываете в это понятие Вы?

— Важнейший из источников жизненного материала — личная биография. Кавказские и севастопольские впечатления настолько обогатили Льва Толстого в молодости, что, не говоря уже о других произведениях, их хватило ему для «Войны и мира». Если бы Достоевский не был приговорен к смерти, а затем к каторге и ссылке, многих своих произведений он бы, очевидно, не написал. Важно, конечно, кто и каких событий является участником или свидетелем. У поколения советских писателей, видевших вторую мировую войну, все сеновалы памяти забиты военным материалом. У них воспитаны войною все чувства. И едва ли не большинство произведений Хемингуэя тоже «биографично».

Существует и другая «практика накопления» или сбора материала, когда писатель сознательно ищет нужных ему впечатлений. Отсюда путешествия по заданности. Такого рода практика приходит вместе с профессией. Всем памятна поездка Л. Толстого на Бородинское поле битвы. Это было не только изучение местности, — это было *воображенное участие* писателя в роковом сражении 1812 года.

Преимственность явлений позволяет писателю пересаживать накопленные впечатления во времени и пространстве. Бывает, что воображение поражают явления, которые еще не развились и не закрепились в названиях. Маркграф фон цур Мюлен-Шенау в романе «Города и годы» — типичный фашист. В прусском милитаризме я уже видел зародыши фашизма тогда, во время своего четырехлетнего пребывания в Германии (весна 1914 —

осень 1918 годов) и мог бы, при надобности, часть этих впечатлений перенести по времени действия, скажем, в сороковые годы.

Более или менее постоянное обращение к определенному кругу жизненных явлений и проблем дает сквозную тему творчества, разумеется, вовсе не обязательно единственную у писателя. Например, люди моего возраста, которые пришли и начали писать в революцию, «тянут» за собой старого интеллигента. Этот интерес к «старикам» в разной мере мы встречаем у Каверина, Паустовского, Тихонова, Леонова. Интеллигент с багажом дореволюционного воспитания уходит сейчас из жизни и, как персонаж, уходит из литературы...

— Что бы Вы сказали о языке как материале литературы?

— Язык — это и орудие, инструмент писателя, и, наряду со всем пережитым, передуманным, прочувствованным в жизни, — предмет, материал для творческой обработки. Мне уже приходилось говорить, что язык всегда останется основным материалом произведения. Художественная литература — это искусство слова. Даже столь важное начало литературной формы, как композиция, отступает перед решающим значением языка писателя. Мы знаем хорошие произведения литературы с несовершенной или даже плохой композицией. Но хорошего произведения с плохим языком быть не может. Отсюда та важность, какую имеет для писателя изучение словесных богатств народа.

Возьмем частный пример — изображение так называемого местного колорита. Беллетристы привыкли уходить в вымышленный город, в вымышленные места, чтобы излишне не смущать читателя фактическими неточностями. Иногда это бывает необходимым. Ко мне никто не прибежит, если я напишу, что в Петрограде, на Литейном, или в Париже, на такой-то Рю-де... произошло то-то и то-то. Но если написать, что в каком-нибудь, в былое время заштатном городишке, или даже в старом Саратове, на такой-то улице была демонстрация — обязательно прибегут с уточнениями, поправками, протестами. Задача исторической достоверности обостряется во много крат и тем больше, чем специфичнее особенности описываемого места. В романе «Необыкновенное лето» я перенес кулацкий мятеж

в вымышленное село Репьевку — на самом деле похожие события происходили в других местах Поволжья, где «чапаны» жестоко расправились с советскими людьми (я участвовал в похоронах жертв одного такого мятежа на городской площади в Сызрани)...

Место действия может быть вымышленным, но в языке персонажей писатель все равно должен придерживаться определенной «географии». Попытками писать неким «среднестатистическим» языком не достичь главного — художественной конкретности и достоверности изображения. Ведь язык — это устойчиво запечатленный мир вещей, представлений, понятий, которыми живут люди. А в разных местах у людей есть свои отличия, и русский язык у них не совсем одинаковый. Старая Волга, например, имела свои особые словечки — «галах», «беляна», «носак», «сарпинка», «баклешка» и т. п. В первых двух книгах трилогии, где действие происходит в основном на Нижней Волге, в Саратове, я считал для себя обязательным находить такой язык, чтобы волжане не могли упрекнуть: «Мы так не говорим». При заготовках к «Костру» я знакомился с этнографией и языком Смоленщины, а прежде я жила в смоленской деревне, вслушивался в ее особливую речь.

Весь материал произведения, весь опыт писателя выражается языком и в языке, и потому работа над языком самая трудная. В первых изданиях романа «Братья» лед на реке Урале, чтобы багрить осетра (сам я багрения осетров не видел), у меня пробивали ломом. Один из уральцев прислал мне на этот счет деликатнейшее письмецо, после которого я покраснел и сменил «лом» на «пешню».

— Результатом писательского «изучения жизни» является то, что называют обычно художественным освоением действительности. Как известно, могут существовать определенные несоответствия между художническим освоением действительности и интеллектуальными суждениями писателя о тех или иных сторонах жизни, в чем выражаются сложные отношения между эмоциональной и интеллектуальной сферами личности, известный консерватизм эмоционального начала. Применительно к опыту советской литературы говорят, например, об отставании образного освоения действительности у того или иного художника от политического

освоения им действительности. В историко-литературных работах можно встретить такое утверждение. Некоторые советские писатели в начале двадцатых годов политически стояли на вполне зрелых позициях, в гражданскую войну они с оружием в руках боролись за советскую власть, а вот художнически они отставали: вместо полнокровных образов коммунистов выводили «кожаные куртки» и т. д. Такие суждения высказывались, в частности, и применительно к роману «Города и годы».

Каково Ваше отношение к этой проблеме?

— Мне думается, что неверно проводить столь резкую черту между художественным и политическим — я бы сказал шире — идеологическим освоением действительности писателем. Это остатки упрощенных взглядов, имеющих, возможно, в своем корне представление о некоей изначальной заданности идейной основы творчества. Между тем процесс этот единый. Тут необыкновенная спайка, и тут надо сначала ответить — что такое «эстетика», — не включает ли она в себя идейное начало? Могут ли не входить в область эстетических представлений писателя его мировоззренческие убеждения? Они связаны — идеологические и эстетические принципы. Взять мистико-символистские течения начала двадцатого века. Неверно думать, что сначала складывались мистические взгляды, а затем эстетические принципы. Все это в действительности срослось и спаялось. Я воспитывался в религиозном доме, приучался к обрядам церкви, знаком был с ее историей и, как студент, обязан был проходить богословие. Если бы я знал *только* это — мог ли бы из меня выработаться писатель-реалист? Внушаемые мне дома и в школе воззрения находились в противоречии с изучением естественных и гуманитарных наук и с действительностью. И вместо того, чтобы приобрести художественные вкусы, отвечающие религиозному воспитанию, я усваивал взгляды материалистов и искусство реализма. Это все спаяно. Принимая определенные идеологические начала, писатель вырабатывает определенные эстетические вкусы.

Теперь о «кожаных куртках». Люди такого типа были тогда и в жизни. Факт этот породил в литературе известный схематизм изображения. Ведь были и другие революционеры, другие люди. Был Ленин! Но в по-



верхностном литературном запечатлении была повинна и мысль писателей, неумение схватить характеры эпохи, а не только инерция образных представлений, если она имела место. Впрочем, роль «кожаных курток» в литературе двадцатых годов часто преувеличивается. Далеко не вся литература двадцатых годов была о «кожаных куртках».

— Сказывается ли характер исходного материала на жанре произведения, на его форме и т. п.?

— Если допустить, что изображаемые характеры двигают перо писателя, то материал влияет и на жанр. Это идет от смыслового хода, примерно так же, как если журналист приезжает на расхваленную стройку с намерением писать о ней нечто одобрительное, видит там совсем иную картину — и пишет критический фельетон... У меня был небольшой рассказ «Прискорбие» — о маленьком человеке. Попытку написать на подобном материале роман я делал. Это был мой первый опыт в романной форме — «Глушь» — об уральском казачестве и так называемых «иногородних», — очень слабый роман, я его уничтожил.

— Позвольте обратиться к примерам из Вашей сегодняшней литературной работы. Как подвигается работа над второй книгой романа «Костер»?

— «Новый мир» печатает нынешний год продолжение «Костра», его вторую книгу, глав двенадцать — шестнадцать, примерно до ее середины. Затем будет пауза. Из всех моих произведений только «Санаторий Арктур» и «Первые радости» печатались сразу, почти все остальные — с перерывами. В «Костре» все действие происходит с начала войны до изгнания немцев из Ясной Поляны. Москву немцы обложили подковой. Освобождение Тулы и Ясной — важный стратегический момент: подкову мы начали разгибать. В результате разгрома немцев под Москвой произошел перелом в сознании народа и армии. Исторические события у меня — только необходимый фон, а главное — о людях. Их психология передает происходящее вокруг. Особенно — о простых людях. Большую роль во время войны сыграло женское сердце, и не только на фронте, — медсестры, санитарки, регулировщицы, связистки и т. д., а в семье, в тылу — женщины-матери. Во время ленинградской блокады женщины показали большую, чем мужчины, физиологическую «выживаемость» — что-то

такое, очевидно, лежит в психике женщины, повышающее ее сопротивляемость. Об этом я тоже думаю в своем романе о войне, в котором батальные сцены не занимают большого места — ведь я не баталист...

— В творчестве писатель так или иначе учитывает сделанное литературой. В «Костре» чувствуется внимание к традициям автора «Войны и мира», в частности, к философской концепции эпопеи. Если не ошибаюсь, в какой-то мере Вы уже и сами говорили или писали об этом. Интересно было бы в этой связи узнать Ваше отношение к произведениям советской литературы о минувшей войне — что обратило Ваше внимание, от чего, возможно, в работе Вы отталкивались?

— Сейчас становятся очень интересны мемуары — жанр, который долгое время дремал или даже находился в спячке. Интересны, например, мемуары генерала Горбатова. Я имел радость его лично знать, встретив на Орловском фронте. С беллетристической обстоит сложнее, хотя появляются и талантливые авторы, и книги. Из книг прошлых лет выделяются «Спутники» Веры Пановой, написанные очень умно, по виду на частном случае. Она вообще весьма одаренный человек («Сережа», например, маленькая повесть — великолепно). По горячему следу и талантливо написаны «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова, очень хорошие книги о войне есть у Эммануила Казакевича, Константина Симонова (особенно его последние романы) и других, но беглый перечень имен и названий мало что говорит.

Не удовлетворяла и не удовлетворяет меня в некоторых наших произведениях о войне характеристика персонажей только по их героическим поступкам. Героизм как явление — очень сложно, художник должен не просто показать поступок, а раскрыть истоки — нравственные, социальные — поведения человека, совершившего подвиг. Героическое на войне совершают неожиданно, и человеку иногда трудно даже представить, как поведет он себя в определенных условиях. Сила примера играет тут решающую роль. Когда все устремляются вперед, подняться под пулями легче.

Героическое в нашей романистике слишком часто изображается очень трафаретно, героические поступки персонажами совершаются немотивированно или однотипно. А изображение героев в большой литературе

очень сложно, многовидно. У Пьера Безухова природа героизма немножко даже глуповата (когда его в Москве задерживает французский патруль). А у Николая Ростова — канонизированный героизм. Оба — герои, но они встречаются и друг друга не понимают. Так в классике возникают личности, которые для меня живей иных моих знакомых. Раскольников, Протасов — это личности. Личности должны оставаться в памяти и от произведений современной нашей романистики. Константин Симонов немало сделал, чтобы добиться этого: его Серпилин запомнится, да и Синцов не меньше.

— В Вашей трилогии есть персонаж, который находится все время как бы «за кулисами» действия, но является одним из самых значительных действующих лиц романов. Говорю об образе Льва Толстого, который то отступает до поры до времени в глубины сознания драматурга Пастухова, то является ему в воображении в часы трудных решений или «оживает» для читателя независимо от переживаний Пастухова. Не расскажете ли, Константин Александрович, хотя бы вкратце о «материале», определившем возникновение «темы» и образа Льва Толстого в трилогии, в частности, в романе «Костер»?

— В 1910 году я был восемнадцатилетним выпускником последнего класса коммерческого училища в Козлове. «Уход» и смерть Льва Толстого я глубоко пережил. Козлов (а ныне Мичуринск) находится на той же дороге, что и Астапово. События в Астапове всколыхнули самые разные слои русского общества, народа. Гул земли, сопутствовавший последнему жизненному шагу и смерти Льва Толстого, особенно чувствовался в нашем городишке из-за соседства с Астаповым. Смерть Льва Толстого была для меня болью.

Художнически я принял и понял Льва Толстого где-то к сорока годам, когда он стал для меня наивысшим авторитетом, слегка потеснив собой Достоевского — кумира моей молодости. Несколько позднее я стал посещать Ясную Поляну. Особенно запомнился один из первых приездов — зимой. Был страшный мороз. На станции Засека меня встретил закутанный в овчину кучер толстовских времен. В доме ждала внучка Софьи Андреевны — тоже Софья Андреевна Толстая-Есенина. На половине Софьи Андреевны-старшей была отведена комната. В доме все поддерживалось, как при хозяе-

вах, даже электричества не проводили. Кухарка, которая готовила Толстому, подала ужин при свечах — молоко и хлеб. Ночью я слушал тишину. Другой такой тишины нет. Фантастическая тишина. И была удивительная сосредоточенность. Там, в Ясной, я жил полтора месяца и окончил «Санаторий Арктур». Потом наезжал в Ясную Поляну не один раз.

Но «тема» Льва Толстого в моих романах вызвана не только этими авторскими впечатлениями и литературными пристрастиями. Замысел в целом определился временем действия «Первых радостей» — 1910-м годом. А можно ли было, изображая тогдашнюю русскую интеллигенцию, жизнь людей искусства, обойти такое событие этого года, как смерть Льва Толстого? Сами картины, понятно, были подготовлены во многом давними воспоминаниями. В романе «Первые радости» тональность событий, имевших место со смертью Льва Толстого, — это воспоминательная тональность, а эпизоды вымышлены, хотя и в разной степени. Газетный корреспондент, действительно, поторопился передать сообщение о смерти Толстого — это исторический факт, когда-то тоже пережитый мной, и он перенесен в одну из фабул романа.

По моему представлению, исторически существенные мотивы вынесли опять на важнейшее место «тему» Льва Толстого и в «Костре». В 1941 году, наряду с новыми героями, у меня живут и продолжают действовать те же люди, что и в 1910 году. И уже это обязывает автора посылить разрешить начатую тему, поскольку «Костром» замыкается сюжет «Первых радостей». Но «образ» Льва Толстого в «Костре» — это не только «голос» писательской совести, с которой не в ладу Александр Владимирович Пастухов, не только представление о настоящем, народном предназначении художника.

Я говорил уже, какую роль сыграло в решающие месяцы 1941 года разгibanie немецкой «подковы» под Москвой. Военная операция у Тулы имела большой нравственно-исторический смысл. Тула увлекла меня потому, что там, как в гражданскую войну, все уже держалось на пределе, как в революцию, все было поставлено на кон — быть или не быть? Один видный деятель, который в 1941 году возглавлял оборону Тулы, рассказывал мне такую подробность. Тула была

уже почти отрезана. Начальник обороны позвонил в Ставку Верховного командования: «Немцы вводят новые танковые соединения! У нас только бутылки с горючей смесью! Дайте противотанковых средств...» Ставка ответила: «Вас поняли. Держитесь! Бросим на вырубку все, что есть!» И прислали... четырнадцать штук противотанковых ружей. Это было все, что могла дать в тот критический, решающий момент страна. Таково было положение...

И в этот момент народ напрягся и сломал немцев — «Посидите в окопах!» На Западе не понимали: чем держатся русские? Объяснения «чуда», между прочим, искали в «Войне и мире». И этот же роман вдохновлял советских людей на отпор врагу. Так «толстовская тема» возникала в самой жизни. У нас в то время были закрыты многие газеты из-за недостатка бумаги, листовки не на чем было печатать, а «Войну и мир» Льва Толстого издали стотысячным тиражом. В «Костре» у меня один персонаж из недалеких возмущается: «Цигарку не из чего свернуть, а тут такая роскошь!»

Именно потому, что Лев Толстой в Отечественную войну воскрес к новой жизни повсеместно, эта тема должна была широко развернуться в романе. А особая роль Тулы, близость ее к Ясной Поляне, драматические события в Ясной в те месяцы — все это сделало Тулу наиболее «удобным» местом действия в «Костре».

— Хочу, Константин Александрович, вступить за одного из Ваших героев. Как интеллигент с «багажом дореволюционного воспитания», Пастухов должен быть отнесен к персонажам, «уходящим из литературы». Но конфликт между совестью и ситуацией со столь частым разрешением в нравственных компромиссах, на чем строится движение его характера, куда как живуч, современен, и не только в литературной среде! К тому же, если вдуматься, через подобное испытание проводится в трилогии не один Пастухов: Цветухин — по свойствам натуры и некоторым поступкам в чем-то даже как бы «Пастухов наоборот»...

— Да, Пастухов с его душевным разладом займет еще у меня большое место, с ним будет трудно и хитро-сплетенно. Конечно, Пастухов — уже не Старцов из романа «Города и годы» или Карев из «Братьев». Он один из тех старых интеллигентов, которые прошли все «посвоему» — через заблуждения, ошибки, приняв социа-

лизм. В нем есть уже новое. Он и на патриотический порыв способен. А Цветухин даже и умереть героической смертью может... Определенное душевное родство Пастухова и Цветухина — это у меня, романиста, нечто близкое композитору, который передоверяет одну и ту же мелодию, чаще всего лейтмотив, нескольким инструментам. Одно и то же поручено разным тембрам — играет флейта, скрипка, фагот, — задача решается то гармонично, то дисгармонично, на контрастах, но всегда ради полноты целого.

Так и в прозе перед писателем стоит задача инструментовки. В литературоведении, например, отлично исследовал эту тему М. Бахтин, назвав подобное явление в литературе «полифонизмом». Это хорошее название, определяющее, может быть, один из надежных приемов эпического жанра, или путь от противоречий к гармонии. Мне кажется, дело писателя состоит не в том, чтобы подвести читателя за руку к одному окну и сказать: «Смотри!» — но в том, чтобы распахнуть все окна, за которыми видится мир, в многообразии красок, залитый светом будущего, достойного борьбы во имя человека.

## ДАР СОПЕРЕЖИВАНИЯ

---

(Беседа с И. Г. Эренбургом в апреле 1965 года)

— Илья Григорьевич, последнее время я работаю над проблемами художественного постижения жизни писательской индивидуальностью. Очень признателен, что Вы согласились ответить на мои вопросы с учетом, что беседа эта будет опубликована. Какое содержание вкладываете Вы в понятие «изучение действительности» художником? В очерке «Перечитывая Чехова» Вы писали о принципах «экспериментального романа» Золя, о методах «документального исследования» действительности писателем. При известных натуралистических тенденциях можно ли считать, однако, что в «экспериментах» Золя было и нечто ценное? Например, активность в приобретении впечатлений для творчества?

— Мне кажется, что для природы творчества Золя такой метод был естественным, так же, как он был бы абсолютно противопоказанным для Чехова. В очерке я даю много примеров такого рода изучения действительности, по-моему, поверхностного. Я пишу, как Золя готовился к работе над романом «Земля»: нанял коляску, несколько дней ездил по проселочным дорогам, расспрашивал крестьян, заходил в кабачки. Есть прекрас-

ная книжка Лану «Здравствуйте, господин Золя!», написанная с любовью к нему и с некоторой долей иронии. Лану рассказывает, как однажды добродетельнейшего Золя нашли в публичном доме, одетого, с записной книжкой у ног обнаженной девицы. Его интересовала не женщина, которая была с ним, а то, что она рассказывала, он работал над «Нана». Мне кажется, что для главного — понимания людей, — такой метод мало что дает. Вся жизнь Золя писал, в сущности, роман-путешествие: путешествие в страну шахт, путешествие в страну Нана и т. п. Даже во внешних деталях у него бывали жестокие ошибки, вызывавшие смех критиков и недоумение некоторых читателей.

Были ли в экспериментах Золя удачи? По-моему, были. Роман вырывался из обычных рамок — романа семьи. Когда я перечитал его «Разгром» в 1940 году, мне показался этот опыт интересным, главным образом, монтажом событий — чередованиями массовых сцен с крупными планами, переносами места действия, предвосхитившими монтаж кино. Некоторые главы написаны хорошо, другие хуже, но в целом это было подлинным новаторством в литературе.

Мог ли такой метод быть принят писателем иного склада, например Чеховым? Конечно, не мог. Золя жил за письменным столом, круг его непосредственных интересов был значительно уже, чем у Чехова. Никакие шахтеры или крестьяне в произведения Золя не могли бы войти, если бы он не предпринимал своих поездок. Ему оставалось бы довольствоваться изображением писательской и журналистско-издательской среды. Я настаиваю на том, что Чехову очень помогла его врачебная деятельность. В Истре (Воскресенске), в Мелихове да и в Ялте он часто работал как врач. Он был врачом не только по профессии, но и по своему отношению к людям. Он глубже воспринимал людей, его интересовал не бытовой реквизит, не подслушанные меткие словечки, а душа человека. На примерах (поездка на Сахалин, отказ писать произведения по впечатлениям от своей жизни в Ницце) я показываю, что Чехов писал только о том, что знал в совершенстве, и умел отказываться от изображения того, чего не знал или не чувствовал.

Я очень ценю Золя, он оказал большое влияние на развитие современного социального романа. Традиция



в духе Золя подходит для одних писателей и не подходит для других.

— Можно ли считать, Илья Григорьевич, что и Вы, писатель другого склада и иной эпохи, в ряде случаев (например, в романе «День второй») следовали традиции активного приобретения впечатлений для творчества?

— «День второй» был для меня главным образом произведением об отношении Володи Сафонова к свершающемуся вокруг строительству, о мучениях обостренной совести и самоубийстве этого человека. Таких, как Володя, я знал в жизни и в его образ вложил многое от себя. Поездка в Кузнецк не была тем ударом, от которого возник роман. Мелькание героев и сцен строительства, авторское пристрастие к монтажу вызвано не только стремлением по-новому выразить новое содержание, но отчасти и тем, что многие эпизоды строительства являлись для меня лишь пейзажем основного события.

Я считаю своей ошибкой написание повести «Не переводя дыхания» (это произведение, как и «День второй», более точно называть повестью). Внешнее наполнение повести «Не переводя дыхания» другое, чем в «Дне втором», его дала мне поездка на Север. Но внутренним содержанием произведения являются остатки того, что не вошло в «День второй», то есть повторение самого себя, хотя «Не переводя дыхания» и вызвало, пожалуй, наибольшее одобрение критики из всего мной написанного. Теперь я забраковал эту повесть, не включил ее в собрание сочинений.

— В какой мере, Илья Григорьевич, Ваша корреспондентская работа периода войны помогла созданию романа «Буря»? Не было ли таких случаев, когда некоторые будущие образы романа «зарождались» впервые в Ваших военных очерках, а начальные заготовки к ним, может быть, возникали во фронтовых блокнотах?

— Я вспоминаю сейчас основных персонажей романа: Сергея, Мадо, Осипа, Раю, доктора Крылова, Дюма, художника Самба... Все это вымышленные герои, сплав черт большого количества людей, с которыми меня сталкивала жизнь, плюс что-то от себя. И я не вижу в них того, что было в моих газетных статьях. В годы войны я встречался с тысячами людей, и, конечно, тогдашние впечатления, какие-то отголоски разговоров вошли в роман. Это видно и по персонажам.

Наиболее приблизительны — немцы, которых я изучал по дневникам убитых, по разговорам с пленными и т. д., но не мог наблюдать в привычной для них обстановке. Ближе к подлинности французы. Францию я хорошо знал. В 1946 году, после шестилетнего перерыва, я снова поехал туда, встречался с участниками Сопротивления. Тогдашней критике больше всех нравились персонажи-французы, для меня это верный признак, что многие из этих героев также достаточно «беллетристичны». О жизни в захваченной гитлеровцами Франции я судил все-таки по увиденному в наших только что освобожденных городах. Но характер хозяйничанья фашистов не был одинаков повсюду. Я не мог представить себе, как это в оккупированном Париже вышел новый роман Эльзы Триоле и т. п. Конечно, я не взялся бы писать о борьбе французов, если бы вскоре после войны не побывал во Франции. И все-таки фигуры французов получились не во всем жизненными. Наиболее достоверными персонажами «Бури» мне представляются те, которых я и знал лучше, с которыми прошел войну, делил фронтовой паек и опасности смерти, — советские люди.

— Было бы интересно узнать, как Вы понимаете сам процесс зарождения художественного образа...

— Личная биография писателя тесно связана с тем свойством, которое называют наблюдательностью художника. Мне уже приходилось возражать против механического, я бы сказал, репортерского понимания наблюдательности писателя. Наблюдательность писателя это не умение регистрировать события, характеры, конфликты, это дар сопереживания. Увидеть нечто, ускользающее от глаза среднего наблюдателя, художнику помогает его душевная природа, личный опыт. Перед глазами мчится пестрый поток событий, свершаются тысячи фактов, но факты, сами по себе, еще ничего не дают для творчества. Они не являются еще для писателя тем, что обозначают неудачным словом «материал». Факты и события становятся истоками художественного образа, лишь встретив отклик в душе писателя. Собственный душевный опыт художника — ключ к пониманию окружающего.

Сопереживание обуславливает не только наблюдательность писателя, но и многое во всем творческом процессе, — без этого было бы невозможно перевопло-

щение автора. Разумеется, сопереживание вызывается не прямым повторением или совпадением переживаний. За обычную человеческую жизнь, отмеренную природой, художник не может пройти через все то, что пережили и переживают его герои. Но в биографии писателя должно быть нечто, позволяющее ему понять переживания героев. Как постичь и описать, скажем, психологию предателя? Если вы когда-нибудь мучались тем, что не защитили друга или изменили себе,— это и есть ключ к психологии предателя. Я нарочито огрубил пример. Но сопереживание—это именно такого рода ключ к чужим сердцам. Участие в Севастопольской обороне—ключ Льва Толстого к постижению событий и страстей 1812 года в «Войне и мире». И если я говорил о степени литературности или жизненности фигур немцев и французов в романе «Буря», причину названных недостатков я объясняю себе характером авторского сопереживания этим героям.

Непрерывная предпосылка возникновения художественного образа—чувство. В редких случаях удается в одном или нескольких словах выразить его ведущую тональность. Первая часть «Оттепели»—единственная моя книга, которая родилась от названия. В 1953 году я почувствовал потепление в человеческих отношениях, еще не знал, о чем буду писать, но знал, что буду писать об оттепели. Это слово было потом напечатано миллионы раз в газетах и журналах на всех языках мира. И если бы газеты платили за слово автору, я бы стал самым богатым человеком. Многих название смущало, потому что в толковых словарях оно имеет два значения: оттепель среди зимы и оттепель как конец зимы,—я думал о последнем. Откуда взялось все дальнейшее? Чувство разбудило память, обострило современное восприятие. Перед глазами вставал город Энгельс, где я был избран депутатом Верховного Совета РСФСР; я думал о подвижнической жизни своего друга, талантливого московского художника, в памяти мелькнуло лицо одного знакомого инженера... В хаосе впечатлений были, конечно, лишь отдаленные зачатки будущих образов, но отсюда начинала расти книга.

Подлинное искусство не только отражает жизнь, оно участвует в жизни, творит ее и меняет. Наблюда-

ние, сопереживание происходящему для писателя должно, естественно, дополняться участием в жизни. Не случайно именно те писатели, для которых война стала большим личным испытанием, важнейшей страницей собственной биографии, явились авторами лучших советских книг о войне.

Я говорил, что связь писателя с обществом не может быть пассивной, но ее нельзя и упрощать. Часто говорят о «современной теме» в литературе или даже о «современном материале» для художника. Для меня современный писатель — это человек, который живет в настоящее время. Когда я писал о Чехове и Стендале, я думал о том: почему любимая книга на Трехгорке «Анна Каренина»? Ясно, что «материал» там совершенно несовременный: светский быт, тяготы Вронского. Почему же эта книга так увлекает работников? Там есть тема любви, тема материнства. Никто не изучает по «Анне Карениной» историческую обстановку того времени. В повести В. Некрасова «В окопах Сталинграда» я тоже не вижу хроники войны против фашистской Германии, а вижу людей, которые по-разному реагируют на жестокие испытания, людей, глубоко человеческих. Происходит это в окопах Сталинграда, эпоха здесь есть, но не она самое главное...

— Я подумал сейчас о нравственной ответственности современного писателя, в частности, за борьбу с атомной угрозой. Такое деятельное участие в движении сторонников мира, как Ваше, Илья Григорьевич, требует много сил и времени, но, вероятно, и многое дает Вам как писателю?

— Всю нынешнюю весну я провел в поездках по делам движения сторонников мира, был в Стокгольме, Брюсселе... Движение борьбы за мир дало мне возможность узнать много хороших людей, это главное. Со многими людьми я сблизился, подружился, портреты двух из них — Ива Фаржа и Жолио-Кюри — я попытался дать в мемуарах. Там же я пишу о начальном «романтическом» периоде движения сторонников мира. К участию разных групп интеллигенции в движении я еще вернусь в нашей беседе чуть позже...

— В книге «Люди, годы, жизнь» Вы писали о Пикассо, что резкие, контрастные перемены в его стиле диктуются «и моделью, и душевным состоянием худож-

ника». Можно ли сказать нечто подобное о стиле писателя? Отражается ли, по Вашему собственному опыту, и как — характер предмета изображения («модели») на стиле произведения?

— Стиль прежде всего диктуется индивидуальностью автора, хотя я и не возьмусь объяснить, почему у меня всегда был так называемый телеграфный стиль. Однако, если сравнить «Хулио Хуренито», «В Проточном переулке», «День второй», «Падение Парижа» и, наконец, мемуары «Люди, годы, жизнь», то стиль этих произведений — при всем «единстве автора» — различен. Есть писатели прочно сложившейся индивидуальности, но даже у Стендаля между «Красным и черным» и «Пармской обителью» есть различия в стиле. Это не только различия содержания, но и чувствований. Я не знаю писателей, в творчестве которых были бы столь же быстрые и внезапные перемены стиля, как у Пикассо, но зависимость стиля от того, о чем рассказывает писатель, бесспорна...

— Каково, по Вашему ощущению, различие жизненных истоков художественного образа в прозе и лирике? И есть ли такой рубеж между прозой и драмой (например, пьеса «Лев на площади»)?

— Пьеса «Лев на площади» — слабое произведение. Я написал эту пьесу в критический для Камерного театра момент по просьбе Таирова, который думал выбраться из затруднений, и я никогда к ней серьезно не относился. В молодости я написал две пьесы в стихах, но ничего от драматургии в моем творчестве нет. Однажды я признавался, что, не умея выразить в прозе то, что мне хочется, часто возвращаюсь к стихам. Что может быть выражено в прозе, тому нет места в поэзии. «Евгений Онегин» родился в тот момент, когда еще не было русского романа. Для меня самое ценное в «Евгении Онегине» то, что не имеет никакого отношения к роману, — лирические отступления. Нельзя переписать в прозе «Белеет парус одинокий» Лермонтова или стихи Тютчева. Из всех своих поэтических произведений я считаю самой неудачной книжку «Свобода», пять сюжетных поэм периода войны. Это было сделано только от отчаяния человеком, который писал по пять — семь статей в день и жаждал «очиститься» от газетного языка. В шестой книге мемуаров я привел одно свое стихотворение, которое люблю, — «Тарха-

ны»,—это нельзя выразить иначе, нельзя написать в прозе, что у человека только одна родина.

Как видите, я все время не говорю ни «да», ни «нет», но это именно та игра, где «да» и «нет» не говорите, «черного» и «белого» не называйте, которая мне и кажется искусством. После войны я много думал о психологии творчества. Художническая стихия была ярко выражена в Алексее Толстом — автор «Детства Никиты» и «Петра Первого», садясь за письменный стол, часто сам не знал, что произойдет с его героем через несколько страниц.

В молодости я увлекался сюжетными романами, вроде «Любви Жанны Ней»,— тоже не включенной теперь в собрание сочинений. Я даже чертил на листках план событий, но когда герой романа оживает — план опрокидывается. Стендаль, автор романов, насыщенных событиями, ничего не определял в творчестве наперед.

— Как всякое законченное произведение, мемуары «Люди, годы, жизнь» стали теперь также и достоянием литературоведения. Было бы интересно по самым неостывшим впечатлениям узнать о процессе создания книги. Поскольку мемуары не только документ эпохи, но и как бы «роман одной личности», не остановитесь ли подробнее, Илья Григорьевич, на соотношении документального и художественного начал в Вашей книге? Как корректировали Вы сегодняшние Ваши воспоминания о событиях их «тогдашним» восприятием? Насколько регулярными были сохранившиеся Ваши дневники и записные книжки? К каким документам прежних лет Вы обращались во время работы?

— Есть различного рода мемуары. Есть мемуары чисто документальные, где автор, меняя или не меняя события, останавливается главным образом на самих событиях. Есть мемуары чисто художественные. Таковы, например, автобиографические повести Паустовского. Константин Георгиевич многое придумывает. Но как? Если он пишет о Бабеле, он придумывает в бабелевском духе, его герой не может перестать быть Бабелем, но может говорить то, что, возможно, Бабель не говорил.

У меня едва ли есть фраза, вложенная в чьи-либо уста, которая не была бы в свое время записана или не запомнилась. Моя книга написана не об историче-

ских событиях, а главным образом о том, как люди реагировали на события. Я писал о себе и о людях, которые сыграли роль в моей жизни. Это и определило принципы отбора и построение книги. У меня не было претензий дать историю эпохи. Я пишу, например, подробно об Эйнштейне, у которого был полдень единственный раз в жизни и то боялся, что невежествен в математике и разговор у нас не получится. Я не пишу о людях, которые мне близки, но неизвестны читателю, и которых надо было бы создавать в глазах читателя. Я писал только об известных людях, которые дополняли свою личность творчеством. Книга эта — мемуары, отдельных портретов ныне здравствующих современников я не давал, за редким исключением, — Пикассо, Пабло Неруда...

Я говорил Вам, что нельзя переделать персонажей, которые ожили под пером писателя. Что же делать со мной — персонажем романа, — в жизни которого ничего нельзя изменить, если бы я даже хотел отказаться от чего-то в своем прошлом? Иные из друзей, читавших мемуары в рукописи, даже остерегали, им казалось лишним, что я признаюсь в легкомыслии, слишком часто говорю о своих ошибках и заблуждениях. У меня есть злые слова по поводу моего романа «Девятый вал». Лев Толстой однажды хорошо сказал: «Если вы задумали книгу, но можете ее не написать, то не пишите». «Девятый вал» я написал потому, что мне тогда хотелось писать, а не потому, что я не мог не написать именно данный роман. Это была ложная беременность. В мемуарах я всегда стремился воссоздать свое тогдашнее восприятие, когда рассказывал о кафе «Ротонда», о своей растерянности в 1918—1920 годах, об отношении к Сталину. Если говорить о корректировании своих представлений пережитого, то принцип книги я бы сформулировал так: воссоздавая свое тогдашнее восприятие, я корректировал его своими теперешними мыслями.

Дневников я не вел никогда в жизни. У меня были записные книжки, например, записная книжка периода начала революции. Были у меня и блокноты-«ежедневники» — со страницей на каждое число месяца. Прожитый день оставлял какие-то пометки. Иногда это ссылка на газету, иногда — фамилия посетителя или собеседника, его фраза, слово. Такие блокноты сохра-

нились от периода Испании, «странной войны», возвращения в Советский Союз и от более позднего времени. Многие пометки и записи я расшифровал, однако не все удалось вспомнить.

Я перечитал газеты всех лет, о которых писал. Я находил в государственных архивах и мне присылали старые письма, фотографии, жандармские документы. Память оживала заново — многие подробности об отношениях с Брюсовым, Алексеем Толстым, Цветаевой и другими, о своем юношеском участии в революционном движении в 1906—1908 годах я восстановил в памяти таким путем. Были и неожиданные свидания с прошлым — один из читателей прислал мне гимназический журнал, который я редактировал.

Многое помогли вспомнить мои рассыпанные по разным изданиям и точно датированные стихи, а также некоторые рукописи... В целом память подводила меня только в смысле провалов, то есть многое, наверное, интересное не запомнилось.

— Некоторые современные западные течения в искусстве, например французская школа «нового романа», заявляют о своем стремлении развить жанр романа и отстоять его суверенитет от вторжения кино, радио, телевидения и других средств массового воздействия на сознание, вкусы, психику людей. В какой мере развитие кино, радио, телевидения, на Ваш взгляд, влияет на сегодняшнюю прозу и поэзию?

— Я как-то встретился с группой писателей «нового романа» в Париже. Мы долго спорили. Один из моих оппонентов утверждал, например, что в романе Достоевского «Преступление и наказание» хорошо только описание комнаты Раскольникова. Школа «нового романа» представляется мне давно пройденным этапом, менее интересным, чем Пруст, Джойс или Кафка. Мне кажется, что творчество таких русских прозаиков десятих — двадцатых годов, как А. Белый, Ремизов, более значительно, чем «новый роман», и не следует закрывать глаза на влияние, которое эта проза оказала на некоторых современных советских писателей.

Я также не думаю, что «новый роман» рожден как отпор вторжению кино, радио, телевидения. Их воздействие на психику людей бесспорно. Кино, которое существует как искусство и ищет свой особый язык — в



меньшей степени, телевидение — в большей притупляют восприятие. Об этом я пишу в заключение своих мемуаров, когда говорю о расширении в мире числа людей, приобщенных к искусству, и уменьшении роли искусства в жизни отдельного человека. Восприятие людей притупляется тем, что является эрзацем искусства. В странах, где романы не подвергаются никакой цензуре, кино цензуруется, а телевидение является оружием в руках правительств.

Я вспоминаю, как провел детство по соседству с домом Льва Николаевича Толстого, как глядели на Толстого люди, не прочитавшие ни одного его романа, — рабочие пивоваренного завода. Они смотрели на него, как на человека, способного что-то изменить, почти как на пророка. В парижском театре была драка в ложах из-за музыки Стравинского. Партер бушевал и кричал: «Занавес!» — когда кубистская лошадь в балете «Парад», оформленном Пикассо, раскланивалась и благодарила за овацию. Сейчас нечто подобное можно увидеть только на стадионах во время футбольного матча.

Это уменьшение роли искусства, среди прочего, объясняется негармоничным развитием человечества. Знание опережает сознание. Воображение людей потрясено спутниками и тем, что человек, хотя и очень короткое время, но уже плавал в ином мире, в Космосе. Абстракции становятся реальностью, а вчерашняя реальность становится абстракцией.

Сейчас впереди наука, не «лирики», а «физики». Взять, например, движение за мир. Между двумя войнами борьбу человечества в защиту жизни и культуры возглавляли Ромен Роллан, Горький, Барбюс. После второй мировой войны их заменил Жолио-Кюри, затем Джон Бернал. В мире нет сейчас писателя, который был бы общепризнанным авторитетом. Какой отсюда вывод? Необходимость гармоничного развития человека. Человечество не может идти вперед одной ногой. Искусство должно многое наверстать, оно должно ответить на те опасения и надежды, которые рождает у людей механизация производства и чрезмерная специализация науки.

Когда я был молодым, досуг был отдыхом от физической нагрузки, люди пили чай, водку и валились спать. Так было даже в таких цивилизованных странах,

как Франция. Сейчас число часов досуга повсюду резко увеличилось, усталость от физической работы исчезает, но сам характер работы не дает человеку себя выразить так, как выражал себя гончар или столяр. Встает вопрос о смысле жизни. Поиски ответа связаны с восприятием искусства. Восприятие искусства — процесс творческий. Образ — это не только то, что создает художник, но и то, что вкладывает в прочитанное своим опытом, фантазией читатель. При обращении к Гамлету, Дон-Кихоту или Фаусту это особенно наглядно, ибо было столько же Гамлетов, сколько зрителей.

Дар сопереживания у писателя находит естественное дополнение в даре сотворчества у читателя. Восприятие искусства дает человеку ощущения радости жизни и полноты творчества, потребность в которых все возрастает в связи с механизацией производства и специализацией наук. Сегодняшние литература и искусство не освоили еще тех грандиозных перемен, которые уже произошли в духовном мире читателя и зрителя.

— Мне запомнился Ваш афоризм о давлении на писателя литературных традиций, о гипнозе предшественников — «куда труднее описать обыкновенный осенний дождь, чем старт реактивного самолета». Но, слушая Вас сейчас, Илья Григорьевич, я думал, что трудность, существующая для писателя в изображении *новой* действительности, — совсем не меньшая и советским писателям знакомая...

— Ход исторического процесса ускорился. Русские классики были в лучшем положении, они описывали сложившийся мир, в котором происходили медленные и небольшие изменения. В одном из докладов я говорил, что в двадцатые — тридцатые годы в нашей стране первоначальное расширение культурной базы шло за счет ее глубины. В те годы я часто беседовал с комсомольцами, а в 1933 году даже напечатал материалы к роману «День второй» — письма, выступления, стенограммы собраний молодежи. Мир интимных чувств множества тогдашних передовых юношей и девушек был обеднен. Один передовик-комсомолец с гордостью заявлял на собрании: «Женился, чтобы не отвлекаться зря от работы: жена всегда под рукой...» Была напечатана статья Михаила Левидова «об организованном

понижении культуры», где автор пропагандировал эмоциональное упрощение как необходимый этап общественного развития. Некоторые литераторы, если употребить скверный неологизм, пытались писать стихи и романы «доходчивей», и они оказались обогнанными. Люди быстро менялись.

С тех пор утекло немало воды, многое достигнуто в воспитании чувств народа, поднялось сознание личности, хотя это развитие и чревато новыми противоречиями, о которых я говорил. Быстрые изменения, происходящие в обществе, затрудняют работу писателя, это бесспорно. Причем с этой текучестью советская литература сталкивалась не только в двадцатые—тридцатые годы, но еще в большей степени столкнулась с ней после минувшей войны, после 1953 года, когда читатели снова обогнали многих писателей, особенно тех, которые вдохновлялись чужими романами, стихами и очерками.

— Здесь, на столе, стоит пишущая машинка с начатой страницей... Расскажите, пожалуйста, о приемах Вашей литературной работы.

— Я пишу на машинке с 1930 года — испортился почерк. Работаю я очень медленно. В лучшие годы писал не более пяти отделанных машинописных страниц в день при работе с утра до ночи. Вечером я только правлю написанное. «Хулио Хуренито» — единственная моя книга, написанная в один присест, за месяц, но она была у меня в голове — все эти истории я рассказывал друзьям задолго до того, как сел писать. К тому же «Хулио Хуренито» был написан плохо, небрежно. Я перепутал Этну с Везувием и вообще допустил много ляпсусов, которые устранял затем при переизданиях. Сейчас силы уже не те, пишу не более двух страниц в день. Мемуары «Люди, годы, жизнь» я писал с 1959 года, пять лет, почти не отвлекаясь, если не считать написанных за эти годы нескольких очерков, статей и немногих стихов.

Я работаю сразу на машинке, правлю по окончании каждой страницы, очень много вычеркиваю, без жалости, если даже какое-то отдельное сравнение кажется мне удачным, переписываю и снова мараю. В итоге каждая страница — это восемь — десять склеенных кусочков. Другой метод — написать все произведение вчерне, а затем переписывать начисто — куда экономней, но

у меня отвращение к плохо написанному тексту. Такой же отделке подвергаю каждую законченную главу. Это опять-таки не экономно. Но когда пишешь главу, хочешь, чтобы все в ней было ясно; тогда чувствуешь, как постепенно меняется форма всего произведения.

Я знаю современных и притом небестальных писателей, которые диктуют свои романы стенографисткам, а на прогулку выходят с миниатюрным магнитофончиком. Разумеется, в технике литературного труда нет судей, но лично для меня цену обретают только слова, добытые с трудом.

(Беседа с Л. М. Леоновым в июне 1965 года)

— Было бы интересно, Леонид Максимович, для беседы по теме, о которой мы условились, — «творческая лаборатория писателя», — избрать в качестве преимущественного или сквозного примера какое-либо из Ваших произведений. Если не возражаете, я предложил бы последнюю Вашу повесть — «Evgenia Ivanovna». Такое построение — разговор вокруг одного произведения — имело бы преимущество и в смысле целостности восприятия после опубликования беседы.

В статьях недавно вышедшего сборника «Литература и время» Вы часто употребляете понятие «материал». Как образуется материал искусства? Из каких жизненных впечатлений выросли основные персонажи повести?

— Материалом я называю то в окружающей действительности, что может высечь из писателя искру. И такую искру, которая способна осветить или этот момент, или эту ночь, или этот день, или эту эпоху и т. д. Факт действительности, ставший частью писательской души, — это и есть материал искусства. События великого исторического масштаба не оставляют равнодушным никого, в том числе и литератора. Таким событием

сверхмирового, гигантского значения, которое выходит за пределы всех привычных канонических писаний, я считаю происшедшую в нашей стране революцию. Это громадное явление, которое надо чрезвычайно глубоко понимать. Дело не только в сражениях гражданской войны, дело в том столкновении идей, в гигантском торнадо идей, которое произошло в России и разворотило все сердца и души. Об этом в значительной мере и написана повесть «Evgenia Ivanovna».

У этой вещи долгая предыстория. Начну с житейских впечатлений. В 1932 году вместе с Тицианом Табидзе мы сидели в знаменитом тифлисском духане «Симпатия». Это был один из первых моих приездов в тогдашний Тифлис. Все мне было интересно. Это был воистину классический грузинский духан, веселый и шумный. По стенам были изображены овалы портреты чуть ли не всех знаменитых деятелей — Авиценна, Пушкин, Аристотель, Руставели, Эдиссон... И все раскрашенные посланцы народов и эпох были похожи — Магомет и Пушкин, все были на одно лицо, все кавказского происхождения. Это очень трогательно и смешно, и была страшная экзотика...

Шутили, пили вино. Через стол от нас одиноко коротал время за стаканом человек. Было непонятно: откуда, кто он? Один он не вязался с обстановкой. На нем была тирольская помятая шляпа, на ногах были краги. Весь он был какой-то поношенный человек.

Я посмотрел на него и потом о нем забыл.

В 1934 году Тициан Табидзе с женой Ниной Александровной повезли нас на празднество «Алавердоба». Любопытно, что в ярмарочной суете, в мелькании огромного числа людей я снова как-то видел этого странным образом выключенного из действительности человека. Когда в 1938 году я написал первую редакцию повести «Evgenia Ivanovna», среди персонажей оказался этот вышеупомянутый и непонятный мне господин. Все сведения о нем я получил через других лиц этой повести. Значит, предшествующие годы Стратонов жил во мне, хотя я никогда лично с ним не разговаривал, ничего не знал о нем. Даже не подозревал, что впечатление это так сильно, записей никаких не было.

В моей работе это не единственный случай такого рода. Манька Вьюга из «Вора» косвенно возникла из

одной женщины — случайной попутчицы, — мы прошли с ней в компании нескольких лиц полдороги от Зубовской площади до Смоленского рынка. Этих впечатлений хватило затем чуть ли не на весь образ — ими подсказаны основные движущие пружины, из них почерпнуты многие сведения.

Реальный Стратонов был запалом к созданию персонажа, и запал этот начал расти...

— Позвольте слегка пофантазировать. А если бы автор повести близко узнал реального Стратонова? И типаж этот оказался бы еще в большей мере благодатным, чем московская попутчица для образа Маньки Вьюги? Можно ли утверждать тем не менее, что одними впечатлениями от данной «натуры», какими бы яркими и обильными они ни были, жизненные истоки художественного образа все-таки не ограничиваются никогда? И каковы в таком случае другие арсеналы, питающие создающийся персонаж?

— Жизненные истоки... Художник развивается параллельно с эпохой. О чем бы ни писал автор, он все равно пишет о своем времени. Писатель не может быть не возмущен, когда возмущена стихия. Если говорить не об иллюзорных самовнушениях или словесной браваре, от чего не уберегались, впрочем, и истинные мастера литературного цеха, то только дубина или Нерон могут действительно замкнуться в башне из слоновой кости.

Есть две категории литераторов. Произведения одних можно рассматривать как законный и уважаемый продукт труда. Для других то, что они делают, — это часть их духовной биографии: они не могут не сделать эту вещь, она вписалась в их жизнь. Этим определяется также и отношение к «натуре». Любой элемент непосредственного восприятия, всякая живая натура не могут полностью удовлетворить такого художника. Еще более резко это сформулировано у Микеланджело, сказавшего что-то вроде: «Больше всего в жизни я ненавижу оригиналы».

Прототипов у меня, за редкими случаями, не бывало. Получалось наоборот. Сначала мысленно создавался определенный герой — его чертеж, схема, — а потом я искал натуру, которая бы годилась к этой схеме. И это, вообще говоря, правильно, потому что вся внутренняя действительность, которая создается у писателя, в кон-

це должна как бы проверяться заново живой жизнью, быть увенчана какой-то короной, идеей.

Чем значительней книга, тем неотступней персонажи, от них нельзя избавиться. Просыпаешься в три-четыре часа ночи, зажигаешь лампу, приходишь в себя, чтобы записать формулу, которая только что пришла. Иначе упустишь — и будешь утром терзаться. Это уже не производство, это, скорее, борьба, взаимодействие с персонажами, от которых нельзя избавиться. И они уже в самих себе содержат субстанции определенных вещей.

Писатель вдохновляется современностью, из нее возникает та действительность, которой живут персонажи. Вот почему у писателя положение такое (в «Русском лесе» есть эта фраза), что из современности можно сбежать только в могилу. И если автор пишет о королях и белоснежках, то, значит, производные жизненных координат, которые работали в нем, сделали из него Белоснежку.

В какой-то статье было сказано: «Любимое слово леоновское — координаты». Действительно, может, названный автор и злоупотребляет этим словом, но оно кажется ему важным. Дело в том, что образ даже в самых значительных произведениях строится максимум на двадцати — тридцати координатах. А более расхожие авторы часто играют на двух-трех координатах; есть даже такие, которые играют на одной: она — вспышка в разные стороны, ей и довольствуются... В разговорах с актерами, работающими над ролями моих пьес, я обычно привожу определенную схему, показываю, как это бывает и как координаты кроются одна за другой и нарастают.

Жизнь делится на миллионы и миллиарды координат. В «Воре» — найдите эту сцену — писатель Фирсов на ночной улице встречается Таню, заглядевшуюся в случайное чужое окно. Танина судьба кончается, ей нужно умереть, она не хочет, боится. Они стоят, и Фирсов говорит о том, почему так притягательно подсматривать в окна. Потому что окно — это воображаемая рампа и «по ту сторону этой идеальной рампы всегда действует безупречный актер. Он читает свою роль с листа, ни разу в ней не оступится, не оговорится, да сам же и расплатится жизнью в конце за сомнительное удовольствие ее исполнить. Вот отчего так трагически-значи-



тельно получается у этого актера...» И люди за этой воображаемой рампой играют на миллиардах координат сразу. Потому что они живут.

Когда стоят рядом Толстой и Достоевский, они смотрят на одну и ту же действительность, черпают из той же жизни, но восприятия их совершенно не похожи. Потому что количество сечений хотя бы листа рябины — бесконечно. Точно так же, как 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.

Отсюда и нам, художникам, урок — повторю слова Фирсова из той же сцены — «делать свои книги и полотна о жизни в полный беспощадный накал, без страха и с нежностью на границе безумия, как любят самую желанную на свете, причем — последнюю».

— Леонид Максимович, что бы Вы добавили в этой связи о жизненных и идейных истоках повести «Евгения Ивановна»?

— Первая редакция этой вещи, как говорилось, была сделана в 1938 году. Героиня повести — из тех, кого невзначай или по ошибке переехало колесо истории, в этом ее трагедия. Она один из листков, сорванных бурей с дерева. Последнее несколько книжное сравнение принадлежит самой Евгении Ивановне. «Но самая мысль эта освобождает вас от всяких привязанностей, — замечает на это Пикеринг. — Я хотел сказать... от обязанностей к дереву, которое без сожаления... ну, отпустило, сбросило вас». Нестерпимые вещи говорит дальше этот археолог, обладающий даром допрашивать столетние камни: «Противоестественно любить то, что платит вам ненавистью». Пикеринг перефразирует мысль Дидро: если отечество в вас стреляет, вы вправе делать что угодно. Но для Евгении Ивановны все это лишь проявления чужеземного, не нашего мышления, жить по законам которого она не может. Она предвидит исход, когда рассуждает о сорванном листке, который, может, даже и в непривычную высоту

поднимется, и ветер будет носить его по миру, но в конце концов он согнет раньше оставшихся в кроне. И решение ее судьбы было — она умирает. Это расплата за бегство: родину ничем не заменить...

Похожие темы и конфликты владели автором в тот период не только при создании повести «Evgenia Ivanovna». Так, Федор Таланов в замысле «Нашествия», который теперь восстановлен в сборнике «Пьесы», вышедшем в издательстве «Советский писатель», не был уголовником. При написании пьесы зимой 1941—1942 годов пером подсознательно двигала и такая мысль: вот он сидел без вины в лагере, один из тысяч таких же кровно обиженных, — как он поведет себя на войне? Конечно, незаконные репрессии воспринимались тогда по-другому, казались непонятными ошибками или местными «перегибами», формулировок таких законченных и определенных, как теперь, у меня не было, но мыслительная работа в этом направлении шла.

И в пьесе «Метель», написанной в 1940 году, подсознательно мужала эта же мысль: один брат бежит, а другой возвращается, через громадные страдания, на родину.

Значит, все это сделано почти в одно время: 1938 год — «Evgenia Ivanovna», 1940 — «Метель», 1941 — «Нашествие».

Это были трудные годы. В той атмосфере напечатать повесть «Evgenia Ivanovna» было нельзя, непременно заявили бы: «Написано с симпатией к эмигрантке». Я сделал повесть «Evgenia Ivanovna» в одном экземпляре, но каждые три года возвращался к ней, так что вместо одной накопилось пять-шесть копий-редакций. И каждая из них служила своеобразным оселком для пробы остроты пера и мысли.

— Вы говорили сейчас о некоторых интуитивных художественных решениях, о том, что называют «художественной ошущью» и что, как известно, не раз открывало искусству возможность прозрений. Каково, на Ваш взгляд, соотношение сознательного и бессознательного в творческом процессе?

— Говоря как на исповеди, возникновение замысла, пожалуй, больше всего для меня похоже на заболевание, причем серьезное и мучительное. Оно возникает спонтанно, развивается, зреет, и вдруг — происходит расщепление ставшего привычным — на новые и новые

образы. Где-то уже приводилось в печати, что Вихров и Грацианский из «Русского леса» были поначалу одним лицом. Так же, как и оба брата в пьесе «Метель» были одним персонажем. Художник хотел бы ввести творческий процесс в сознательное русло, но работа его на очень много процентов свершается независимо от этих усилий. Ходишь, мучаешься, ничего не вызревает, и вдруг, проснувшись среди ночи, хватаешься за карандаш, и, подобно уравнению на счетной машине, выщелкивается готовое целое, сумма, итог, резюме, формула!

Откуда это берется?

Мы еще плохо знаем, что вызывает иной раз непредвиденный ход мышления, чем он управляется и как отражаются на нем, в свою очередь, им же порожденные поступки, действия, творения.

Например, текут своим чередом какие-то житейские события, они приходят в сознание через глаз, через ухо. В мозгу происходит сложная химическая игра, какая-то диффузия, разряды, целая гроза, о всем объеме которой человек не подозревает, и вдруг — идет импульс по руке, сокращение мускулов, и потом рука сжимает горло Дездемоны. Я говорю фигурально, имея в виду выбор, решение, некий философский поступок. С другой стороны, когда некто сжимает горло Дездемоны, то он не просто совершает кару, он убивает целый мир и убивает в себе что-то. Это сложно — он уже не тот человек, каким был. Следовало бы в лупу рассмотреть весь этот процесс.

Создавая произведение, художник стремится подчинить свои усилия какой-то определенной идее, — я имею в виду не логический тезис или утилитарное задание, а идею как душу явления. Надо, чтобы получился единый, целесообразный внутри себя организм, чтобы все его части были членами действующего уравнения. Такая идея не виньетка сбоку, а сама мускулатура произведения.

Литература и искусство должны развивать высокие душевные качества в людях. Это прежде всего, а хороший человек получается от больших страстей, через которые он проходит. Многие в повседневной жизни обделены этими состояниями, но когда человек пройдет через громадную лабораторию — будет ли это Гамлет, или Ричард, или Ставрогин, или Иван Ильич, — следы

эмоций непременно осядут, и он начинает задумываться, и он делается хорошим человеком. Мне всегда казалось, что это единственное задание искусства. Оно-то и владеет и чувствами, и рассудком художника...

— Одно из постоянных устремлений писателя, как известно,— найти стиль, отвечающий теме. Стиль повести «Evgenia Ivanovna» и даже романа «Русский лес» гораздо более лиричен, «субъективен» (я употребляю весьма условный термин), чем «объективное» повествование в таком романе, как «Соть». Как отражаются, по Вашему представлению, изменения, произошедшие в жизни, на стиле литературных произведений, на их форме и т. д.?

— С писателем происходит много сложных процессов, стиль, как и человек, меняется. Сюда относятся и своим чередом свершающиеся независимо от автора, но властно его захватывающие перемены в самой окружающей действительности, в людской психологии.

Сегодня роман не может писаться так, как раньше. Новаторство приходит в искусство и литературу не за счет вздорных фокусов, искривлений, затемнения смысла. Новизна будет означать повышение емкости произведения. Та же книжная площадь, страница, фраза вместят чувства и мысли больше, чем прежде.

Можно сказать даже, что все развитие человеческой цивилизации заключается как раз в повышении емкостей. Возьмите,— какое количество энергии приходилось на одного человека во времена Римской империи и сколько энергомощностей потребляется одним человеком сейчас. Или пример другого порядка. Ради любопытства я производил подсчеты, когда писал «Дорогу на океан»: убить человека на войне во времена Римской империи стоило копеек семнадцать — амортизация меча, паек солдата и т. д. — семнадцать копеек. А убить человека под Верденом уже стоило пятьдесят тысяч рублей. Вот какие интересные цифры! И в наше время, наряду с нарастанием емкостей электронных приборов, увеличением затрат на содержание единицы рабочей силы и повышением производительности ее труда, наряду с ускорением всего хода исторического развития, интенсивней становится общественная жизнь, происходит повышение емкостей в самих человеческих отношениях, повышение емкости фразы и так далее.

И литература, и музыка, и графика, и кино могут достичь многого, развивая ассоциативность восприятия, используя способы непрямого показа. Эстетическое воздействие производится уже путем смысловой окраски. К примеру, если человек грубо выругался, или сказал «каппа-мезоны» или «мю-мезоны», или назвал известное имя,— он уже окрашивает тем, что сказал, какие-то части себя в нашем представлении. И в музыке нанесением беглой окраски, легким напоминанием иных тоналностей и мелодий можно незаметно воздействовать на восприятие слушателя. Эти напоминания могут быть очень косвенными, едва уловимыми...

— Вы имеете в виду многослойность и прерывистость ассоциаций, когда некоторые ступеньки как бы выпадают?

— Да. Наряду с этим, современное искусство поднимает все новые пласты действительности, заглядывает в закоулки духовной жизни, вовлекает в свою сферу даже те накопленные человечеством культурные отвалы, которые до сих пор оставались неиспользованными. Быть может, из этих отвалов и не добудешь серебра или золота, но оттуда будет извлекаться осьмий или ванадий. Осьмий не так силен, но и не так груб, как золото. На золото можно купить бутылку коньяка, веселье, яхту, а на осьмий можно овладеть Марсом, то есть получить необходимые сведения для полета.

Искусство, мне кажется, может добиться многого также на путях обобщенного изображения. Художникам не надо бояться отвлеченности: поправки на эпоху неминуемо внесет самый материал, из которого соткано событие. Рассуждения на эту тему есть в повести «Evgenia Ivanovna». На алазанских празднествах к сидящим у костра гостям приводят мествире — слепых певцов. Они выходят из темноты шестеро, каждый держится за плечо товарища впереди себя, идут один за другим, словно нанизанные на вертел. После импровизированного концерта Пикеринг размышляет вслух об искусстве. Это место повести, пожалуй, стоит здесь вспомнить. Вот оно: «Помните, я водил вас в Париже смотреть «Слепых» старшего Брейгеля? — говорит Пикеринг героине.— Шестеро таких же незрячих, как эти, бредут гуськом, и передний оступился в канаву, и вот уже всем остальным в разной степени передалось неблагополучие с вожакom. Только что на ваших гла-

зах, Женни, в точности повторилось то же самое событие, и подмеченный художником механизм будет действовать в той же последовательности, пока неизменны физические координаты, на которых построен мир...» Автор солидарен с Пикерингом в том, что цель искусства не копирование действительности в тесном зеркальце ограниченного мастерства, а осознание «логики явления через изучение его мускулатуры, в поисках кратчайшей формулы его зарождения и бытия... И дело художника уложить событие в объем зерна, чтобы, брошенное однажды в живую человеческую душу, оно распустилось в прежнее, пленившее его однажды чудо!»

Не деланная, а подлинная оригинальность писателя вырастает из пронизательности его взгляда на жизнь. Когда речь шла о количестве координат, на которых строится художественный образ, то, конечно, можно заменить это понятие — глубиной проникновения в действительность. Это, в конце концов, то же самое — на сколько этажей писатель уходит вглубь, исследуя жизненное явление. Наградой за эти труды и преодоления является литературная самобытность, рождение своего художественного мира, который можно назвать «окрестностями писателя». Читая книгу, вы входите в мир таких писателей, как Бальзак, Диккенс или Достоевский.

Внешне этот художественный мир нередко разительно отличается от реального. Может, березы будут там черные, вода особенно медленная, на небе будут висеть два солнца, а не одно... Но мы увидим жизнь и себя, как в зеркале. Хороший писатель — явление неповторимое, интересное. В каждом писателе как раз и нужно поддерживать ту исключительность, что составляет его талант. К сожалению, критика у нас злоупотребляет массажами по шаблону и часто массирует не те литературные железы, которые должны были бы работать. Поэтому порой и театры и драматурги на одно лицо — смотришь пьесу, и все известно заранее.

Мышление в русле привычных представлений и повторение готовых истин пагубно для искусства. Вот почему Горький обожал еретиков. Ведь у ортодоксов такие скучные, тошные глаза, годные разве только для истребления мух. Посмотрит такой на аквариум — рыбыдохнут. Но ортодоксы непогрешимы, обижать их не велят, и они размножаются.

Общий ход раздумий о повышении емкости произведения приведет нас к тому, с чего начали. Распустив самое искусное и причудливое вязание, находят, что все оно состояло из горстки пряжи. Такая же первооснова литературного образа — язык. Многие в писательских поисках зависят от способности повысить грузоподъемность строки, фразы, емкость каждого слова.

— По распространенному в критике мнению, в Вашем творчестве заметно внимание к традициям Достоевского. Иной раз Вы как бы вглядываетесь в дальнейшие судьбы и сегодняшнюю жизнь некогда открытых Достоевским характеров и психологических комплексов. Об этом часто упоминают в статьях и монографиях, посвященных Вашим произведениям. Стратонова из повести «Евгения Ивановна», кажется, сравнивали с «человеком из подполья»?..

— В конце тридцатых годов, помнится, у меня был такой случай. На одной премьере моей пьесы мне сказали: «С вами хочет познакомиться товарищ С.». С. был тогда видным ответственным работником. Я пошел к высокому начальству. Он со мной милостиво говорил: «Что подделываете? Чем собираетесь порадовать?» И тому подобные дежурные слова. Мимо проходил один знакомый и как-то многозначительно мне улыбнулся. Я спросил его потом:

— Чего вы улыбнулись, когда проходили?

— Знаете, вы страшно похожи на известного всюду номенклатурного товарища С.

Прошло после этого две с половиной или три недели. Я еду на своей «эмке» по Большой Дмитровке и вижу: С. бежит по Дмитровке пешком, с портфелем под мышкой. Оказывается, его успели снять. И теперь уже не я на него, а он на меня похож... Вот такая судьба интересная.

В московском музее Достоевского хранится простенькое, почти школьное перо, которым были написаны «Братья Карамазовы». Не лишне учиться у всякого хорошего писателя, тем более — у гениальных художников, но следование традициям толкуется часто слишком упрощенно.

Основной нерв в характере Стратонова соответствует настроению повести. В том-то и трагизм некоторых ситуаций, что и героиня ни в чем не виновата, и Стратонов часто не виноват перед ней. Что он мог сделать,

например, за границей? Сказать: «Давай завтра пустим газ, умрем вместе»?

И на этом фоне выступает мировая история и звучит мысль: «Как будто сердце может примириться с болью, если она неизбежна...»

За свою вину, за душевную дряблость Стратонов заплатил сполна. Он должен изворачиваться перед любимой женщиной и получает максимальное наказание: это — когда ее рвет в его присутствии...

— Может, я ошибаюсь, но такое ощущение, что Стратонов чуть ли не с первой же встречи обдумывает «психологический эксперимент», таит про запас месть, предполагая показать Евгении Ивановне злополучную беседку?

— Вначале, возможно, он хотел бы показать беседку по-другому: вот как осквернена наша любовь. Беседка была чиста, хороша, а люди написали грязные слова, осквернили ее. Но как он покажет? Она жена англичанина, влиятельного друга молодого Советского государства, ученого с мировым именем, а он неудачник, гид, к тому же и в глазах властей меченый. Стоит англичанину, возвратившись в Тифлис, выразить неудовольствие: «Кого вы мне дали!» — и в тогдашние крутые времена это бы дорого обошлось Стратонову. Человек из смелых — это тот, которому везет, не из смелых — которому не везет. Сложные чувства и порыв отчаяния толкают Стратонова на месть...

Побудительные мотивы душевных движений героев, если это живые люди, всегда многообразней, чем прямо обозначено автором. Не все так уж ладно, например, в характере передовой девушки Поли Вихровой из «Русского леса». В ней есть черточки экзальтации, даже истеричности. Почему она так упорно мечтает о героической смерти? Почему жестока порой в своем правдоискательстве? Что ее сделало такой? Причины прямо не названы, но это печать эпохи. Для вдумчивого читателя психологические элементы в характере Поли Вихровой сами по себе показывают, откуда это идет.

— А как возник в Вашей повести мистер Пикеринг — археолог?

— Англичанин — это другая отправная точка в амплитуде, в маятнике качания Евгении Ивановны, — отсюда, от Стратонова, к другой стороне. Если Стратонов несчастен — этот благополучен. Если Стратонов



доставлял только горе — этот должен был пестовать ее. Это материал, который образовался как органическая антитеза.

А археологом Пикеринг стал в повести, наверное, потому, что с помощью этой профессии легче выразить характерную для произведения мысль о связи времен и исторической неизбежности.

— В последние годы в писательской среде неоднократно возникали дискуссии вокруг понятия — «изучение жизни» художником. Каково Ваше отношение к этим спорам?

— Мне кажется неудачным и скомпрометированным само выражение — «изучение жизни». Оно вызывает в представлении борзописца с блокнотом, который по командировке едет «изучать жизнь». Это производит тягостное впечатление. С чем это можно сравнить? Надо ли писателю изучать, что такое любовь, закат, негодья, роза?

Этим я вовсе не отвергаю способов активного приобретения впечатлений или значения сведений для творчества. Когда образ складывается, вы должны изучить все окрестности этого образа. И тут уже нет такой мелочи, которая не была бы значительной. Самая крохотная, ничтожная подробность может изменить все — весь пейзаж, всю картину. Человек так устроен, что можно уколоть куда угодно иглой, и человек умрет. И в искусстве нет не главного, в нем все главное.

Но прежде чем изучать окрестности образа, надо хотя бы смутно различать его очертания, слышать рождающуюся мелодию.

Стоит еще раз заметить, что писатели прошлого были в другом положении, перед ними была иная действительность и специфика персонажей. Можно было не думать, на какие деньги живет Евгений Онегин или Гамлет. Теперь изменился и сам человек, и его роль в мире. Мы перешли в другой этаж в литературе. Любовные интриги на манер рыцарских романов в наших условиях показались бы банальностью. Любовь занимает совсем другое место в человеческом бытии. Чувство любви складывается в значительной мере под влиянием иных нравственных ценностей, чем во времена Рафаэля де Валентена из «Шагреновой кожи». Эта эпоха, мне кажется, пишется другим инструментом, в другом ключе.

К сожалению, многие в искусстве этого не замечают, не видят, что в жизни сейчас совсем другая любовь, чем поют по радио и декламируют поэты.

Современному писателю нельзя обойтись без знания профессии героя, ибо это социальный привод человека с эпохой. Автору нужно знать психологию профессии, даже рефлексологию профессии и притом знать все это гораздо лучше, чем знает сам герой, ибо если он взглянул в микроскоп — и у него плохое настроение, или сверил две сделанные в разные десятилетия фотографии какой-то дальней туманности — и вдруг у него был очень хороший аппетит в этот день, — то надо знать, почему и как это произошло...

— Леонид Максимович, после появления «Русского леса» Вас стали звать лесником. Но доводилось слышать и о других Ваших «профессиях». Верно ли, что при одном из чтений повести «Взятие Великошумска» военные специалисты заявили, что они теперь считают Вас танкистом? А после опубликования «Соти» Вас приглашали поехать в качестве ревизора по бумажным фабрикам?

— Это было. Такие оценки со стороны специалистов, разумеется, всегда лестны для писателя. Но для художественной литературы они имеют значение лишь в той мере, в какой изучение профессии героя помогает постигнуть глубины душевной жизни людей, которые отдают работе основную часть отпущенного им природой времени. Из таких знаний возникают убедительные психологические характеристики. Маленькая «профессиональная» деталь способна иногда по-новому осветить характер.

Герой литературы девятнадцатого века, за немногими исключениями, не принимал участия в трудовых процессах. Как уже говорилось, изображение трудового источника средств к существованию могло не входить в философское уравнение, по которому решалась судьба Онегина или Рафаэля де Валентена. В философском уравнении, которым определяется судьба персонажей советской литературы, вступает в силу профессия героя. Переиначивая известное выражение, можно сказать теперь: она его не за муки полюбила, а она его полюбит за то, что у него глаза видят глубже в атоме, чем ее глаза, чем мои глаза. Потому что через него ей откроется гораздо больший мир.

Я вовсе не умаляю значение любви, под аккомпанемент этого инструмента созданы все искусства, все мировые шедевры. Но труба судьбы сегодня звучит по-другому. Не интересны больше замкнутые в себе любовные терзания какого-нибудь герцога Дебройля. Да и сам он переменялся: этот герцог теперь — известный физик. Он в новом качестве — герцог физики де Бройль.

Сегодня мы находимся в других условиях. И любовь, этот старый, почтенный инструмент искусства, должна по-иному звучать в оркестре вместе с другими инструментами, которыми буквально преобразуется мир.

— Кроме того, что уже сказалось по ходу беседы, нет ли у Вас, Леонид Максимович, каких-либо дополнительных пожеланий нашей литературной науке и критике?

— Критика должна отвечать за литературу вровень с писателями. Это произойдет лишь в случае, если творческий уровень критики не будет ниже писательского. Я иногда шучу, что мог бы написать самую злую критическую статью про самого себя, но не делаю этого, чтобы не потерять возможность кормить семью. Никто не казнится слабостями книг больше, чем автор. Без сомнения, печатный разгром в духе упомянутого с блеском бы удался всякому мало-мальски критичному к себе литератору, который трезво сознает свои возможности. Если критика хочет помогать писателю, она должна подходить к его творчеству изнутри, играть в ту же игру, по тем же правилам, какие придумал он.

Многие критические статьи еще черпают свое содержание в отвлеченных эмпириях. Вместо того, чтобы сказать: «Уважаемый товарищ Петров или Сидоров, у вас на доске стоят фигуры Ж6, Б9 и т. д. Вот в эту игру и давайте играть!» — такие критики прибегают к заведомой схоластике, и в нее, как в прокрустово ложе с вытяжными рычагами, укладывают творчество писателя. Автор, скажем, играет на фаготе, а к нему лезут со скрипичным ключом да еще учиняют разнос. Встречается и не вызванная никакой нуждой подозрительность к писателю, в иных критических статьях спрятан этакий намек, мол, знаем, куды гнет, чего хочет. Оглядываясь назад, на длинный по времени путь, без всякого удовольствия вспоминаешь критические истязания, которые устраивались с подобных позиций, по заранее заданной схеме, с плоским ходом.

Нельзя забывать, что сказанное вовремя точное слово поддержки — это тоже критика. Таким ободряющим критиком умел быть А. М. Горький. Когда надо было решаться делать ответственные и скорые ходы, и там, где я боялся,— это под руку сказанное большим человеком: «Хорошо!»—всегда очень помогало, и я за это признателен Горькому.

Странно, но факт — наша критика почти не упоминает о таланте. А талант — это первенствующее, это главное. Есть талант или нет и каков он? Об этом надо подумать в первую очередь и сказать в полный голос. В литературе должен действовать один закон,— чтобы каждый работал на сто процентов того, что он может. Но талант — это от природы, и ему научить нельзя. Из всякого дерева, в конце концов, можно соорудить гитару, музыкальный инструмент, и разметить на нем лады и струны, но что из него исторгнешь? Заведено так, что назвать бесталанность ее подлинным именем считается чуть ли не признаком дурного тона, во всяком случае — поступком нетоварищеским, антисоциальным, что ли, неким публичным поношением. Критическая застенчивость и снисходительность, молчаливое согласие, будто все пишущие наделены равными возможностями, мешают заметить истинную талантливость, способность искусства открывать и показывать то, чего никто не видел.



---

<i>Введение.</i> Немного об изучении «лаборатории» художника	3
<i>Глава первая.</i> Зоркость таланта	
Откуда начинается творческий процесс писателя? . . .	17
Метаморфозы реального . . . . .	25
О чувстве слова и «языковом профиле» писателя . . .	41
<i>Глава вторая.</i> Формирование замысла	
Об этапах творческого процесса и жизнеспособности первоначального замысла . . . . .	51
Как возник образ Чингисхана . . . . .	66
Роман о великой войне . . . . .	71
<i>Глава третья.</i> Еще раз о проблеме «изучения действительности»	
О спорах вчерашних и сегодняшних . . . . .	84
Золя или Лев Толстой? . . . . .	88
Дар перевоплощения . . . . .	99
Наблюдение, самонаблюдение, эксперимент . . . . .	104
<i>Глава четвертая.</i> «Знакомый незнакомец» и творческие силы воображения	
Диалог писателя и критика . . . . .	117
От внешней обстановки к душевному миру героя . . .	129
Становление концепции . . . . .	148
В творческой лаборатории Веры Пановой . . . . .	169
Два «детства» Алексея Толстого . . . . .	186

<i>Глава пятая. Воплощение замысла</i>	
О структуре художественной формы . . . . .	205
Писатель Пастухов и Лев Толстой . . . . .	209
Восхождение к слову . . . . .	230
<i>Вместо заключения</i> . . . . .	247
<i>Приложения. Беседы с писателями</i>	
Распахнутые окна (Беседа с К. А. Фединим) . . . . .	259
Дар сопереживания (Беседа с И. Г. Эренбургом) . . . . .	270
По координатам жизни (Беседа с Л. М. Леоновым) . . . . .	284

*Юрий Михайлович  
ОКЛЯНСКИЙ*

---

РОЖДЕНИЕ КНИГИ

Редактор *А. Старков*

Художественный редактор

*Г. Масляненко*

Технический редактор

*Е. Полонская*

Корректор *В. Фадеева*

Сдано в набор 26/XII-1972 г. Подписано к печати 18/VI-1973 г. А04144. Бумага типографская № 1. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. 9,5 печ. л. 15,96 усл. печ. л. 15,975 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Заказ № 6. Цена 93 коп. Издательство «Художественная литература». Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19. Тип. изд-ва «Коммунар», Тула, ул. Ф. Энгельса, 150



**Оклянский Юрий**

**О-50** Рождение книги (Жизнь. Писатель. Творческий процесс). М., «Худож. лит.», 1973.  
304 с.

Книга посвящена творческому процессу писателя, психологии литературного труда, формам работы художников слова, в частности, Л. Н. Толстого, А. Н. Толстого, К. А. Федина, Л. М. Леонова, В. Ф. Пановой и других. Привлекает книга попыткой современного осмысления ряда проблем, малоизвестным и архивным материалом. В приложении даны записи бесед автора по вопросам творческого процесса с К. А. Фединым, И. Г. Эренбургом, Л. М. Леоновым.

О  $\frac{0722-165}{028(01) 73}$  218-73

8P2

