

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

«СТРАНА ФИЛОСОФОВ» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА: ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА

ВЫПУСК 5

ЮБИЛЕЙНЫЙ

По материалам
пятой международной научной конференции,
посвященной 50-летию со дня кончины А. П. ПЛАТОНОВА

23–25 апреля 2001 года. Москва

МОСКВА
ИМЛИ РАН
2003

АНДРЕЙ ПЛАТОНОВ — РЕЦЕНЗЕНТ (1936–1941, 1947–1950)

Судя по переписке с редактором Л. И. Тимофеевым, летом 1938 г. Платонов представил в издательство «Советский писатель» книгу литературно-критических статей. Основой книги послужили статьи и рецензии, с которыми Платонов стал активно выступать с 1936 г. К лету 1938 г. (по июль) было опубликовано 20 (написано, включая августовские публикации, — больше). Точный состав книги, которую в августе 1938 г. читает Л. И. Тимофеев, нам неизвестен. Редактора, как о том он сообщает в письме к Платонову от 14 августа 1938 г., не удовлетворяет «разнородность» состава книги и, прежде всего, рецензии: «Вы объединяете большие статьи проблемного характера со статьями типа рецензии на произведения, неизвестные широкому читателю, мне кажется, что это портит книгу. Я советую поэтому снять статьи: 9-ю, 12-ю и 13-ю...» (Андрей Платонов: Воспоминания современников. Материалы к биографии. М., 1994. С. 424). К каким опубликованным рецензиям может относиться это суждение Л. Тимофеева? Конечно, не к статьям-рецензиям о Панферове, Хемингуэе и Олдингтоне, как о том мы писали, приняв за точку отсчета сохранившиеся в фонде Платонова в РГАЛИ варианты состава (оглавления) книги «Размышления читателя» (Там же). Никак нельзя отнести к «неизвестным широкому читателю» и имена В. Соловьева, Г. Байдукова, Ю. Крымова, К. Горбунова: в то время эти авторы (исключение — летчик Байдуков) занимали весьма солидные позиции в Союзе писателей, хорошо издавались и читателю были известны больше, чем сам Платонов-рецензент. Скорее, судя по хронологии публикаций, речь у Тимофеева шла о рецензиях на провинциальные литературные издания, и тогда можно утверждать, что в первый состав книги (он нам, отметим, неизвестен) Платонов включил практически *все* написанные к тому времени рецензии. О том, что он борется за написанные им рецензии, свидетельствуют несколько очевидных моментов. Из указанных Тимофеевым 3-х рецензий две точно войдут в состав книги, причем, под авторскими заглавиями («Роман о детстве и юности пролетария» — о книге А. Савчука «Так на-

чиналась жизнь», Свердловск; «Общие размышления о сатире по поводу, однако, частного случая» — о книге Е. Федорова «Шадринский гусь», Челябинск) и в не «переработанном для издания 1938 года виде», как на то указано в библиографиях, а скорее как раз наоборот — в рукописной редакции. Работая осенью и зимой 1938 г. над составом книги, Платонов дополняет ее новыми рецензиями, включая опубликованную лишь в мартовском номере «Литературного обозрения» за 1939 г. разгромную рецензию на книгу влиятельного в секции детских писателей Союза писателей СССР и знаменитого тогда детского писателя Л. Кассиля «Вратарь республики» (опубликована в «Красной нови» в №№ 10–11 за 1938 г.). Эта рецензия Платонова, как и большинство других, пережила в журнале редактуру, но в книгу включена в авторской редакции. Рецензия на повесть Кассиля может датироваться в интервале декабрь 1938 — январь 1939 г. — время завершения работы Платонова над книгой «Размышления читателя».

Не везло рецензиям Платонова на произведения текущего литературного процесса и позже — на всех этапах возвращения наследия. Выбор рецензий для републикации во многом определялся степенью известности читателю предмета рецензии. Можно сказать, что формула Тимофеева — «рецензии на произведения, неизвестные широкому читателю» — в целом определила направление републикации статей Платонова в 1970–1980-е гг. В сборники статей («Размышления читателя», 1970; «Мастерская», 1977; «Размышления читателя», 1980) вошли рецензии-статьи на произведения, известные широкому читателю. Больше всего повезло русской классике и зарубежным писателям. Последним, во многом и потому, что они и не писались как рецензии. В качестве первых рецензентов книг Хемингуэя, Олдингтона и Чапека на страницах журналов «Литературное обозрение» и «Литературный критик» выступили более статусные, чем Платонов, критики; статьи же Платонова печатались позже с формулировкой «По поводу...» и, в частности, учитывали контекст первых критических откликов. Но Платонову, кажется, формулировка «По поводу...» нравилась, ее он использует уже в 1938 г. во второй публикации рецензии на повесть Ю. Крымова «Танкер “Дербент”».

Не везло рецензиям и в филологических исследованиях. Об этом пробеле подробно первой написала Н. Малыгина в статье «“Прогресс человечности” (Забывтые рецензии Андрея Платонова в журналах “Литературный критик” и “Литературное обозрение”)». Правда, и в предложенном исследователем первом обстоятельном обзоре платоновского рецензионного наследия сказались прежние установки о «неравноценности» рецензий о классиках и о малоизвестных писателях, в которых-де «представляют интерес отдельные мысли и суждения писателя» (Русская литература. 1989. № 1. С. 188). Примечательно также, что в фундаментальном исследовании литературы советской эпохи «Соцреалистический канон» (СПб., 2000) вообще не учтена позиция Платонова-рецензента советской литературы, в то время как многим «малоизвестным» теперь авторам, о трудах которых Платонов, кажется, все уже сказал в сталинскую тоталитарную эпоху, отведено немалое место.

Забывтыми из статей-рецензий Платонова второй половины 1930-х оказались рецензия на книгу классика грузинской литературы А. Церетели, 2 рецензии на зарубежную литературу и основной пласт откликов писателя на произведения советской литературы. Платоновская История, Теория и Эстетика советской литературы могли (да и могут) легко обрушить выстраиваемые нами литературоведческие концепции — как в советское, так и постсоветское время.

Различить рецензию и статью у Платонова просто лишь по внешним атрибутам — упоминание на рецензируемую книгу. В традиции рецензирования текущего литературного потока

у Платонова в русской литературе XX в. были свои знаменитые предшественники (И. Анненский, А. Блок, М. Кузмин, Л. Гумилев, В. Брюсов) и современники (в эмиграции — Г. Адамович-Сизиф). Советские писатели также писали в это время рецензии; особенно много писательских рецензий в журнале «Детская литература» (журнал библиографии), но за редким исключением они не выходили из формальных рамок жанра, а также заданных литературным процессом тем и страстей (литературная борьба и литературные группировки) и, кажется, часто диктовались простым желанием заработать. Платонов тоже зарабатывал рецензиями на жизнь. Его рецензии безусловно включены в литературный процесс второй половины 1930-х и по ним можно реконструировать отношение писателя к самым разным темам и дискуссиям, которые шли в Союзе писателей (от полемики о герое 1938 г. до дискуссии о критике и детской литературе 1940 г.). Рецензии высвечивают конкретные сюжеты идущего в среде единого Союза писателей размежевания, *реальную* картину литературного процесса 1930—1940-х гг., а также очерчивают контуры позиции Платонова и вектора ее изменения.

Чтение рецензий Платонова как энциклопедии текущего советского литературного процесса и одновременно источников многих сюжетно-фабульных элементов его рассказов — дело будущих комментариев этого грандиозного и уникального пласта наследия писателя.

На сегодняшний день источниковедческая карта литературно-критического наследия Платонова второй половины 1930-х и второй половины 1940-х составлена с учетом опубликованных при жизни статей и рецензий писателя. Известны лишь две рецензии из отклоненных редакцией «Литературного обозрения»: рецензия на книгу А. Ахматовой (опубликована в 1970-е гг.) и пьесу М. Казакова (опубликована в книге: Андрей Платонов: Воспоминания современников. Указ. соч. С. 353—357). Ограничивается ли только этими текстами список неопубликованных рецензий — ответ на этот вопрос остается открытым. Задача нашей публикации — ввести в научный оборот рецензии писателя и обозначить источниковедческую карту публикуемых текстов. Публикация выполнена на основании двух фондов РГАЛИ — фонда Платонова (рукописи и машинописи некоторых статей, верстка сборника «Размышления читателя»), а также фонда журнала «Литературное обозрение». К материалам последнего необходимо будет обращаться и в дальнейшем при подготовке текстов широко известных сегодня статей и рецензий писателя. Подписывал в набор статьи и рецензии Платонова член редколлегии журнала, критик Ф. Левин. До подписания в набор машинопись с редакторскими пометами и замечаниями заново читалась, дорабатывалась или дописывалась (вклейки) Платоновым. Именно с учетом характера редакторских помет нами принимается решение об основном источнике публикации.

Публикация состоит из трех частей: 1) Опубликованные и неопубликованные рецензии; 2) Внутриздательские рецензии для издательства «Детская литература»; 3) Неоконченное. В каждом из разделов рецензии печатаются в хронологическом порядке. Авторские подчеркивания даются курсивом. Во внутренних примечаниях всех текстов написание псевдонима (Ф. Ч.; А. К.; А. Ф.) заменено авторским (А. П.). Сняты принятые в редакциях графические особенности выделения цитат. В примечаниях указываются выявленные источники текста; в угловых скобках даются выходные данные рецензируемого произведения.

ЛЕПЯЩИЙ УЛЫБКУ*
(Драма в 7 действиях с эпиграфом)

В моей новой пьесе «Улыбка Джиоконды» я пытаюсь уйти от публицистики. Тема пьесы — искусство. Герой пьесы — скульптор, который «лепит улыбку», но встречает трудности в подыскании натуры. Скульптор ожидает приезда своей жены из двухлетней экспедиции, он ждет от жены при встрече той улыбки, которая ему будет нужна «как натура». Жена приезжает, но не улыбается. ...Он разбивает начатую скульптуру. Через несколько месяцев после этого случая скульптор — его имя Леонид Кедров — встречает свою жену со своим же другом, ее новым мужем. И здесь он видит на ее лице то, чего ему не хватало в его искусстве, — улыбку. Он понимает эту улыбку и чувствует, что он обязан возобновить работу и как художник воспроизвести эту улыбку, предназначенную для другого.

В. СОЛОВЬЕВ
(«Советское искусство», № 40)

Действующие лица:

Скульптор (Леонид Кедров, конечно: благородное, благозвучное и могущественное имя).

Его жена (научная, опытная женщина член какой-то гносеологической экспедиции).

Его друг (творчески растущий писатель-очеркист).

Кухарка скульптора.

1-е ДЕЙСТВИЕ

Разлука.

Кедров.

Итак, прощай, подруга моего искусства, — Офелия, о нимфа,
Ты помяни меня в предгорьях Копет-Дага...

Жена.

Прощай, мой львенок, рыжий, русский, —
Мой Микель-Анджело любимый,
Твори, дерзай,
В твоих руках священна глина с влагой!
Не объедайся, не болтай
И женщин не люби меня помимо.

Кедров.

Как я привык питаться, спать, любить нормально!
Пищеваренье выйдет вон, когда тебя со мной не будет.

* © М. А. Платонова. Все тексты рецензий.

Но я надуюсь всей душой, творить я буду гениально...
А утром, в полдень, кто меня разбудит?!

Жена.

Привыкнешь просыпаться сам...
О, Леонид, побудь же, наконец, социалистом!
Произведением же надо отплатить большевикам,
Нельзя же жить таким вот публицистом!

Кедров.

Ах, публицистика! Газетное, отраслевое —
Хлебозакупка и дожди — не помню, что такое.
Но все равно, я больше им не буду!

Жена.

Кем — им? Закупкой и дождем?..
О, дар мой божий, как тебя забуду!
Не обнимай меня так сильно: больно!

Кедров.

Я ведь нечаянно, невольно, —
Твоей фигуры очерк
Мы еще раз сейчас возьмем!

Жена.

Кто — вы?

Кедров.

Искусство ваянья
И я!

Жена.

Я не привыкла спать втроем.

Кедров.

Ну, хорошо! Искусство обойдем,
Искусству про любовь я устно расскажу потом.
Теперь остались мы вдвоем...

Жена.

Другое дело.
Если тебе не надоело.
Однако, Леонид, ведь я же уезжаю...
Ну, не спеши! Ведь это же порок!

Кедров.

Таких пороков я не знаю:
Перед разлукою — сладки пороки впрок!

2-е ДЕЙСТВИЕ
Организация мировоззрения.

Жена уехала в дальнюю, долгую экспедицию.

Кедров.

Я в одиночестве науки прочитал,
 И все понятно сразу стало.
 Не знал я, например, что радио — металл¹,
 Что гуано — лишь птичьё кало...
 Я думал гуано — роскошное манто!
 Но все равно, из гуано
 Наука скоро сделает пальто.
 Все состоит из водорода,
 Или из прочих темных пустяков,
 Которые психуют как-то там
 (Они же ведь природа,
 Им деться некуда — закон таков!).
 Но вот что мило мне:
 Я скоро буду вечен!
 Сейчас вся медицина в творческом огне,
 От смерти человек теперь почти излечен!
 Бессмертья накануне мы, —
 Не вышло бы лишь в мире давки, —
 Ведь ясно — все проблемы решены,
 Осталась родинка да бородавка!
 (Ученые немного смущены,
 Что не дается им как раз лишь бородавка,
 Тогда решили, кажется, лечить ее булавкой.)
 Блаженство наша жизнь, почти — игра!
 Ну, что ж! Ведь таково эпохи назначенье.
 Уже давно, давно была пора...

Кухарка (входит).

Вы кушать будете?

Кедров.

Прочь, профсоюза измышление!
 (*Кухарка исчезает.*)

Кедров (враз одумывается и кричит):

Давай! Вернись! О нимфа, заряди пророка!

Кухарка (издали).

Теперь не дам!

Довольно жрать с утра без срока!

¹ Скульптор случайно ошибся: металл — не радио, а радий.

3-е ДЕЙСТВИЕ

Измена.

Предгорья Копет-Дага. Растут маки на площади в 98 кв. км.
Жена Кедрова и друг Кедрова — очеркист.

Жена Кедрова.

Не надо! Я боюсь...

Друг Кедрова.

Кого? Супруга? Чтоб...

Жена.

Нет! Закона об...

4-е ДЕЙСТВИЕ

Творчество.

Кедров.

Ну, надо, наконец, творить,
Спасибо — наступил дурацкий промежуток:
И денег нет, и некого любить.
Не для меня теперь
С водой тачанки и пивные будки!

(К зрителю.)

Спасибо, автор у меня — наивный элемент.
Спасибо, что добра страна моя родная, —
Ведь я для них фигура, творческий момент,
Для них душа моя несчастная — святая.
В трех актах первых — это было так:
Любовь я показал к жене своей неверной.
Науку трактовал, как искренний дурак, —
Но глупость — это что! —
Лишь красота была бы неизменной!..
Так вот, товарищи, сейчас пора лепить
Из гипса или глины вдохновенье.
Ну, что ж! Хотя я умен, а тоже надо жить
И торговать счастливым заблуждением.
Чего б придумать мне? Премудрость — жанр не мой!
Ну, танец комсомолок! Нет, старо!
Мне надо, чтобы четко жил мой минерал немой,
А то опять укажут — вот!
Изваян еще раз очередной урод.
Эмоцию! Эмоцию мне надо,
Эмоцию — тончайшую надстройку
Над прахом, мудростью и тяжестью земной!..
Насмешку, что ль, над старым миром — гадом?

Не тонко что-то!.. Иль просто свой народ родной?
 Нет, тяжело, работа велика!..
 Тогда возьмем улыбку — просто пустяки:
 Отчетливую радость социальной Джиоконды!
 Вот это да! Здесь мысли глубочайшая река.
 Никто не скажет, что намеренья художника мелки.
 Что он способен ощущать лишь ваянье Росконда!..
 Но где улыбку взять готовой?
 Не буду же работать я из собственной души?..
 В младенчестве порыться, что ль, иль в молодости новой?
 Иль в глубине страны, в какой-нибудь светлеющей тиши?
 Так много радости в стране,
 Но ведь не это нужно мне:
 Меня не восхитишь улыбкою обычной.
 Хочу загадочной, дразнящей, эротичной!..
 Пойду искать сейчас в натуре морду,
 Не все же дурочки имеют
 Мировоззрение суровым!

5-е ДЕЙСТВИЕ

Тцета.

Кедров ищет в натуре готовую начисто, не допускающую кривотолков улыбку Джиоконды; жизнь его наполняется приключениями, но все наличные улыбки он забраковал и возвратился домой безуспешно, исполнившись творческой горечи. К тому же времени гносеологическая экспедиция в предгорьях Копет-Дага закончила свои работы всемирного значения, и жена Кедрова близка к возвращению.

6-е ДЕЙСТВИЕ

Отчаяние.

Кедров.

Нет ничего! У нас в стране хохочут,
 А Джиоконды — нет ее!
 Вот женщина: допустим, что ее щекочут.
 Она ж должна быть рада, а говорит, что ничего.
 Я сам улыбку много раз организовал,
 Путем щекотки, иль просто так, всерьез,
 Но нужной мне улыбки не видал.
 Тогда пошел я по дороге слез..
 И что ж! Я плачу, а они мне верят
 И тоже слезы льют в пустое место, —
 Улыбкой Джиоконды их душу не измерить,
 Ужли ж им радость возрожденья неизвестна?!
 Однако встретил я одну великую девицу,

Но с той лишь надо мужество лепить...
 Я, как обычно, ей про то, что в юности ей снится,
 Она же мне дала в лицо рукой и не велела говорить.

7-е ДЕЙСТВИЕ
Открытие улыбки.

Кедров идет по улице. Жена его идет под руку с другом Кедрова — очеркистом (он теперь также занимается малыми формами и сценариями). Они уже давно в Москве. Кедров останавливается в удивлении: жену он видит первый раз после разлуки.

Кедров.
 Уже? Скажите мне ответ!

Друг.
 Организованно вполне! Привет!
 (Любовники проходят дальше. Удалившись, жена Кедрова оборачивается и улыбается бывшему мужу, будучи неглупой и вежливой женщиной.)

Кедров (пораженный).
 Стой! Обожди — и повтори улыбку:
 Ты — Джиоконда, стерва, я тебя искал!

Жена (издали).
 Пускай! Я стерва, нимфа, просто рыбка, —
 Неужли ты моей улыбки не видал?

Кедров.
 Ты не стыдись — ведь ваше деле чисто.
 Ну, что ж, ты любишь очеркиста,
 Я — ваятель — оставлен в стороне...

Жена.
 Я улыбнусь тебе во сне!

Кедров (вдохновенно).
 О, радио! О, птичье гуано!
 Искусство свыше нам дано!..
 Улыбку я твою народу передам —
 Восполнится последняя народная нужда!

. Занавес. Конец.

Впервые: Литературное обозрение. 1936. № 18. С. 47–50. Подпись: *Ф. Человеков.*
 Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

«СТРАДАНИЯ МОЛОДОГО ЕДИНОЛИЧНИКА»

В трех книгах «Нового мира» (№№ 11 и 12 за 1936 год и № 1 за 1937 год) напечатана первая часть повести К. Горбунова «Семья». Действие повести происходит на рабфаке, герои повести — советская молодежь, т. е. люди, судьба и воспитание которых интересуют нас чрезвычайно, потому что это молодое человечество — именно те кадры, которые решат коммунизм.

Наше мнение о повести К. Горбунова еще не может быть окончательным, поскольку опубликована лишь первая часть произведения. Но, быть может, тем более полезно будет заявить наше предварительное мнение именно теперь: возможно, что автор посчитается с нашим суждением и следующие части повести напишет лучше, чем первую часть. Это его, впрочем, дело, — наша здесь только просьба (просьба писать лучше).

В «Семье» — три семьи: деревенская отцовская семья главного человека повести, Акима Добычина; товарищеский коллектив студентов-рабфаковцев, заменяющий семью для учащихся юношей и девушек, и, наконец, некий зародыш будущей семьи в складывающихся любовных отношениях: Добычина и Цецилии Штокман (хотя отношения пока что так и не сложились). В этих «трех семьях» и движется тема повести, вернее говоря, происходят разные нужные и ненужные, важные и пустяковые факты, потому что темы, как идеи, в первой части повести обнаружить нельзя. Надо, вероятно, считать темой самый характер Акима Добычина, сына крестьянина, не видевшего отца уже тринадцать лет и собравшегося, в конце концов, поехать нему (но еще не уехавшего). Биографическое движение Акима Добычина, колебательное непостоянство его характера, зачастую непонятные и просто глупые действия этого молодого человека, должно быть, и составляют тему первой части «Семьи». Но на эту слабость мы сетовать не будем: возможно, что автор в первой части «Семьи» сделал только подготовку, введение к своей теме, которую он разовьет в дальнейшем. Мы пока потерпим.

Обратимся к существу дела — к человеку, изображенному К. Горбуновым в разных лицах своих героев. Хорошая девушка Цецилия Штокман (хорошая до того времени, как она попала в руки автора), — эта девушка несколько равнодушна к Акиму Добычину (равнодушна, но вместе с тем и не влюблена: автор блестяще владеет способом описания несвершенных дел и тщетных измерений). «Девушка... покусывала губы, — они постоянно слегка шелушились у нее, будто опаляемые внутренним жаром. Низким, грудным голосом сказала...» Автор, очевидно, желает заинтересовать читателя девушкой «как таковой», а не типом человека. Это допустимо, конечно: пусть хотя бы этим «чувственным» путем мы доберемся, в конце концов, до характера, до «центра» человека. Но даже с точки зрения «сексуальности» этот «низкий грудной голос» и шелушащиеся губы, опаляемые внутренним жаром, — не вещь, а шаблонная условность. Вскоре же автор «раскрывает» нам и душу Цецилии Штокман. И вот что получается.

«— У них все так хорошо, — пробормотал Аким, (у них — это у «полноватой» Сони и у ее, скажем, жениха, Алеши Трынова). — А у нас... — он безнадежно махнул рукой.

— Потому что ты не похож на Трынова, — сухо ответила Циля. — Он надежный, проверенный человек. Соне Леушевой не приходится грызть ногти и раздувать: «Кто Трынов, что Трынов?..»

Аким горько вставил:

— А на меня, конечно, нельзя полагаться.

— И да, и нет».

Молодая советская девушка, выходит дело, не может как следует влюбиться в юношу: ей мешает «сверхбдительность»; она завидует своей подруге, у которой партнер вполне проверенный парень, — ей же, бедной, приходится грызть ногти в мучительном недоверии к «тайному» политическому лицу своего возлюбленного. Допустим, что автор хотел здесь посеять подозрение в читателе к своему герою Акиму Добычину как скрытому врагу. Но для этой цели ему пришлось изобразить первоначальную любовь девушки в противоестественном виде, порочащем весь образ Циля Штокман. Аким Добычин, как враг, еще только в возможности, а Циля Штокман уже разрушена одной придуманной автором репликой. К. Горбунов сносит горы, чтобы сеять коноплю.

Фраза Циля «И да, и нет» сама по себе есть точное определение чуть ли не всей ситуации повести. Конечно, после этой фразы Аким «колебнулся», т. е. просто опечалился (крестьянская натура Акима здесь ни при чем, горнорабочему тоже стало бы плохо), и он, Аким, опять пошел по старому пути автора, т. е.: «Девушка влекла его загадочными складками темного платья на груди, — платье волнующе перехватывает над бедрами узкий зеленый ремешок; нравился низкий голос ее... нравилась привычка покусывать воспаленные губы. Самое же главное — Акима всегда притягивала непонятность Циля». Если с человеком так обращаться, как обращаются автор и — по его наущению — Циля с Акимом, то из него нетрудно сделать действительно врага. Человек воспитан в детском доме, ему всего сейчас лет двадцать пять, отца, крестьянина-бедняка, он не видел тринадцать лет, а автор и подсобные, подручные персонажи повести третируют его с первых же страниц и во все очи подозревают в нем «врага». Почему? Потому что это нужно автору. Возможно, — но читателю неясна эта необходимость, поэтому повесть, если бы даже она была написана хорошо, представляется читателю искусственной.

«— Но кто-то сидит в тебе, знаешь!.. Не разгадаю, кто! Кто-то темный» — говорит Циля Акиму.

И немного далее она же:

«— Ты хочешь, чтобы я полюбила тебя, волосы гладила! Какое ты имеешь право? Где твои заслуги?»

«— Надо строже проверять себя. Хватит для нас жизни, любовь успеет постучать в сердце. А пока пусть она (любовь, очевидно. — А. П.) учит алгебру, летает по воздуху...»

Следовательно, чтобы жениться, человеку нужно стать приблизительно героем Советского Союза («где твои заслуги?»), да и то бесполезно, потому что любовь должна идти не на жену, а в алгебру и в воздух. К счастью, Циля не выдержала долгого принуждения автора, она «коротко обняла и поцеловала горячими, сухими губами» Акима (воспаленными, шелушившимися и т. д.), «отрывисто прошептала: — Любить надо вот так, вот так».

И на этом мы благодарны.

Возьмем, однако, другой материал из повести. Может быть, там мы найдем положительные качества произведения. Три человека в повести — Таня, Закройщик (фамилия) и отец Акима — написаны почти хорошо. Правда, это жанровые, давно освоенные типы, которые изображать нетрудно, — в русской литературе есть

огромный опыт по этой части, и для Тани, Закройщика и отца можно указать прототипы в прежней и современной литературе. И все же некоторое достижение автора здесь несомненно.

Будем исследовать дальше. Гулин до поступления на рабфак работал в железнодорожном депо; Гулин изобрел новый способ обточки паровозных бандажей (а не колес, как думает автор). Но инженер украл у Гулина его изобретение, потому что Гулин не умел изложить свою идею в чертежах.

«Деповец (Гулин) не унимался: — Постой! На рабфак я шел... думал, чертежам этим научусь... Не успел. Как же теперь?»

«“Даже Гулину известно, зачем он учится, а я не знаю”, — все больше раздражался Аким».

Инженер, ворующий творческую идею у рабочего, — это возможный факт, но слабый и не типичный. Знает ли автор современных советских инженеров? Это ведь в большинстве обученные люди из того же рабочего класса. И далее, неужели Гулин, как думает Аким, учится лишь ради того чтобы, научившись черчению, раз навсегда пресечь преступные намерения инженеров? Характеризовать пролетарского студента как подозрительного, ограниченного маньяка — плохой способ письма, мягко говоря. И еще: почему сам Аким Добычин такой растерянный человек, что его мучит, отчего он не понимает, зачем учится (а учится он хорошо), что его тревожит? Ну, в любви у него неудача (хотя тоже не вполне: вроде как иногда и удача), а еще что? — Неизвестно. Просто он крестьянин, сын мельчайшего стяжателя, — вот он и мечется, колеблется и единоличничает в душе, — это, конечно, предполагает автор, а не мы. Мы относимся к крестьянам, в том числе и к единоличникам, с меньшим упрощением. Мы не верим в «голос крови».

«Зачем науки, если я не знаю, в чем и где применю их? — неотвязно стояло в голове» (Акима).

Это говорится в нашей стране и в наше время. Ни врага, ни идиота предполагать в Акиме, читая повесть, у нас нет достаточных данных. Но этот молодой человек, «единоличник» по далекому, полузабытому отцу, мучается. Что за темная глубина натуры?.. Кстати, отец Акима, может быть, уже давно в колхозе, — это мы узнаем, к сожалению, лишь во второй части повести.

«Темная глубина» Акима Добычина происходит не из его собственной природы, и она, эта «глубина», не объясняется условиями действительности, — нет, это просто намерение автора. Вообще, в повести много намерений — не только у автора, но и у его персонажей. К сожалению, эти намерения не сбываются или сбываются чуть-чуть: «и да, и нет». Это сочинение несвершенных дел, потому что скрытой темой его являются страдания и колебания юного «единоличника», т. е. тема явно ложная, или в лучшем случае юмористическая.

Наконец, видимо, и Акиму надоедает его собственное состояние. Он хорошо ведет себя на операции по поимке бандита в лесу (этот бандит является односельчанином Акима, — вероятно, тут есть какой-то темный сюжетный намек, и мы не будем мучиться отгадкой его). Но даже и пойманный бандит затем убегает: автор верен своему принципу несвершенных дел и стушевывания интриги. Однако Циля как славная, в сущности, девушка отмечает храбрость Акима. «Ты молодец, Аким!», говорит она. Но Аким — «он взглянул на нее рассеянно и недоумевающе». «Добычин сморщился». Через полторы страницы Аким уезжает в деревню, но тут уже Циля обиделась, — она не провожает Акима, и первая часть повести кончается.

Что же будет дальше? Судя по опубликованной части, Добычина и дальше будет «мутить», колебания и «распсиховка» его будут продолжаться. Если автор думает, что он рисует нам опасного врага, врага по «прирожденной натуре», он ошибается... Если объяснить душевное состояние Акима Добычина печатью тяжелого детства: отношением голодающего отца, отдачей Акима в детдом и пр., то в нашей действительности смываются и эти печати. Но единственным рациональным объяснением характера Акима служит именно вышеуказанное обстоятельство — впечатления его детства. И поэтому молодость его идет под знаком «мне отмщение, и аз воздам». Это все понятно, но это все фальшиво и далеко от истины нашего времени.

Повторяем, наше суждение носит лишь предварительный характер, потому что опубликована только первая часть повести. Мы способны надеяться на лучший исход, т. е., что вторая часть повести опровергнет нашу оценку; если это случится, мы почувствуем себя удовлетворенными.

Однако редакция «Нового мира» поступает неправильно, публикуя такие части сочинений, которые оставляют читателей лишь с одной надеждой на будущее чудо. Неужели редколлегия журнала не может достигнуть уровня понимания хотя бы среднего современного читателя?

Впервые: Литературное обозрение. 1937. № 13. С. 3—6. Подпись: *Ф. Человеков*. Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

О ГРАНДИОЗНОМ, НО НЕУЛОВИМОМ

В романе «Творчество», завершающем «Бруски», Ф. Панферов пишет: «Хорошо было то, что Арнольдов (художник, друг Кирилла Ждаркина) принес в художественный мир не только свои взгляды, но и картину «Перекоп», достоинств которой не могли не признать и его противники. Но около мастеров кисти всегда ютилась «свора борзых», как называл их Арнольдов. Они подняли шум, найдя в картине неполадки технического порядка. На одной из пушек было покошено колесо. Хотя оно и должно быть таким, потому что пушка стояла на грязной дороге, но к этому придрались, и началось улюлюканье, то самое улюлюканье, которое всегда и охотно подхватывает обыватель... И пошло. Арнольдова вдруг обвинили в том, что он не признает классиков, отвергает всю культуру прошлого, вообще не учится и не хочет учиться, что это «не художник, а маляр». За Арнольдова в печати вступился большевик, художник Евграфов, но на него напустили так называемых «шавок», и «шавки закидали его вымышленными обвинениями».

Мы не думаем, чтобы сам автор романа «Творчество», Ф. Панферов, относился к критике подобно художнику Арнольдову, потому что Ф. Панферов, судя по его произведениям, человек ума и объективного наблюдения. Правда, ум писателя еще не настолько «усдоблен», то есть обогащен действительностью, чтобы он уже теперь мог творчески обращаться с человеческой душой читателя, но, несомненно, автор «доспеет» этого в будущем. Однако для того, чтобы «доспеть» в этом, нужно отказаться от самолюбивой, приторной теории Арнольдова и понять, что около «мастеров кисти» ютятся не только те «своры борзых», которые поднимают шум

по поводу технических неполадок произведения, но и те, которые бодро, по-борзому льстят, затушевывают неполадки, чтобы впоследствии, когда произведение пойдет работать в народ, с ним, с произведением, случилась авария. Вторая, порода «борзых» опаснее, хуже первой породы.

Из уважения к автору романа «Творчество» мы предупреждаем, что не собираемся здесь, в очень небольшой статье, дать исчерпывающее суждение об этом его произведении. Его роман заслуживает большой критической работы, и он будет иметь ее. Мы же коснемся здесь лишь некоторых эпизодов романа «Творчество» — тех, которые привели нас либо в недоумение, либо в радость. Обещаем, что «покошенного колеса одной из пушек» мы касаться не будем, равно и прочих «неполадок технического порядка» (например, баранки руля у гусеничного челябинского трактора: разве там рулевое управление осуществлено в виде «баранки»?). Странно еще, что под словом «техника» Панферов понимает, видимо, либо небрежность, либо нечто совсем второстепенное, забывая, что почти все персонажи его романа и все читатели-колхозники — сплошь техники, люди, работающие посредством машин (они ведь придадут словам Ф. Панферова такое значение, которого он сам не хотел им придавать; следовательно, нужно выражать мысль точно — вот в чем «техника»; без этой техники выражения мысль останется лишь внутри одного автора, и то в качестве темного чувства).

Роман начинается с пробуждения Кирилла Ждаркина. Этот молодецкий человек почувствовал во всем своем теле «наливную бодрость» и проснулся: гош, дескать, действовать весь день до ночи. Далее, он разглядывает жену Стешку и будит ее. «Хочу тебя испить», — говорил Кирилл.

«Пей. Пей вволю, — сказала она». И далее: «Ох, слонушка мой». И еще: «Смотри, Кирилл. Соски назревают... и груди набухли. Значит, скоро». Речь идет о приближающихся родах женщины.

Вскоре после этого Кирилл Ждаркин садится на жеребца Угрюма, скачет на нем, кричит на ветру в свежем пространстве: «Ого-го-го! Ого-го-го! Черт возьми все на свете!», купается в реке с лошадей, дерется с нею, «жирует» и физически наслаждается жизнью.

В этих сценах Панферов рисует Стешку и Кирилла, как физически могучих и прекрасных людей, в духе Рубенса и Микель-Анджело (последнего поминает и сам автор). Больше того, и жеребец Угрюм ведет себя подобно Ждаркину и даже похож кое в чем на него. Но жеребец благодаря такту или наблюдательности автора в этом случае лучше человека: Ждаркин, «сняв с жеребца седло, уздечку, ребром ладони наотмашь ударил его в бок. Жеребец икнул, очумело попятился, глаза у него налились кровью...» Ждаркин прикрикнул на жеребца, и конь успокоился, простил человека, первым ударившего его. А Кирилл бы не простил.

Зачем столь скульптурно и живописно Панферов изображает своих людей? — Ждаркин говорит жене: «В Италии я видел картину “Страшный суд”. Ну, картина такая, знаешь ли, и художника звать чудновато — Микель-Анджело. Умер он давно. Он этих святых там разных рисовал, так — для блезиру. Своих святых давал. Ты видела, как Христос нарисован в церквях? Беленький, с тоненькими руками, ножками... А тут, понимаешь ли, сидит парень такой... плечи у него... ручищи... силач». — «Как ты?» — спрашивает Стешка. «Угу. Грузчик», ответил Кирилл. Тут же Стешка косвенно, а в глубине романа и явно, сравнивает себя с Евой (и Ева оказалась туловищем похуже Стешки).

Если у Микель-Анджело был, допустим, смысл работать для «блезир», т. е. под видом святых и в форме «ортодоксальных» тем изображать идеальных людей Возрождения, то зачем этот способ — «блезир» — нужен советскому автору? Возможно, что мы ошибаемся. Но как объяснить преобладание в натуре Ждаркина, Стешки и некоторых других персонажей романа элементов физиологии, сексуальности, прямого зверства, всякой давно известной и блестяще воспетой «роскоши естества» и прочих призывных голосов природы? Ведь Ждаркин — большевик, член ЦИК, секретарь горкома, и — как мы узнаем из дальнейшего повествования — он отличный работник, организатор. Мы хотим сказать, что во «внутренней» натуре Ждаркина нет наиболее существенных, специфических, наиболее драгоценных для читателя черт человека-большевика. Во многом, и в самом человеческом, в самом глубоком и трудном (как раз, где для пера большого писателя есть работа), во многом Ждаркин — большевик только для «блезира», он работает лишь во исполнение темы автора, а не ради истины действительности, которая всегда должна иметь родство с идеей художественного сочинения. Одной деловитостью, одной мужественностью и «страстностью» Ждаркина тут делу на поможешь; деловитым можно быть и не будучи большевиком, а страстными бывают не только люди, но и животные. Нас, читателей, интересует прогресс человечности в человеческом существе, а поскольку этот прогресс, это развитие человека совершается в современной истории единственной силой большевизма, то никакого «блезира» не требуется, т. е. не нужно обогащать образ нового человека всякими могучими силами «естества», чтобы он держался живым. Нужно, чтобы этот человек стоял на своих ногах, без подпорок, сделанных из «извечных» сил. Ну, — скажут нам, — так вы хотите рекомендовать художнику создать образ рахитика, святого, христианина или вариант маломочного скопца! Нет. Наоборот. Мы согласны, чтобы у Ждаркина осталось все его могучее естество, каким его снабдил, «усдобил» Панферов, — но мы не понимаем, как может Ждаркин вести за собой народ, если его самого, Ждаркина, зачастую ведет темная, неподчиненная ему сила сексуальной страсти, жажда наслаждения, буря волевой «жизнерадостности» и прочее? Мы не рекомендуем ликвидацию любви Ждаркина к Стешке, и даже дикого жеребца не стоило Ждаркину губить в неистовстве своей природы, но мы хотели бы увидеть усилия автора, направленные к превозможению (но не к подавлению) некоторых «пережиточных» стихий, действующих в нем, — мы хотели бы увидеть в Панферове (и во всяком другом советском писателе) стремление к открытию нового центра внутри человека. Фаллос может и должен остаться средством жизни, но не следует пытаться делать из него мачту для знамени.

Если же думать иначе, то получается вот что: «Земля стонала, как стонет мать, утерявшая детей своих в огне — на пожарище, и стоны ее перекатывались через степи, через болота, через тундру, через таежную глушь. А люди все поднимались. С матерщиной, с остервенением рвали земную пуповину и, охнув, со всего плеча под корень рубили устои». «Эх, перевернуть бы мир вверх тормашками, вцепиться бы обеими руками в сердце земли, стиснуть бы его в несусветной злобе, кровью его омыть себя...» «И надо — хошь не хошь, а вот так оттолкнуться всеми перстами, рвануться и бежать, куда глаза глядят, петь песни, скакать около костров...»

Что это такое? Это, оказывается, не дикая орда, это люди, строители первой пятилетки. Разве наши люди такие, товарищ Панферов? Разве когда-нибудь в революции «земля стонала, как стонет мать, утерявшая детей своих»? Каких она «де-

тей» утеряла? Наоборот, не пришли ли к ней ее истинные дети, труженики-строители, после того, как хищники были истреблены в огне революции... Вот куда нечаянно заводят автора его подспудные, нутряные «страсти-мордасти». Больше того, характеризуя в первый раз Павла Якунина, сейчас восемнадцатилетнего парня, а в близком будущем героя Советского Союза и высокоодаренного конструктора, автор не замечает своего легкомысля: «А Павел Якунин... никогда ни над чем не задумывался, никогда не морщил лба, как его отец, а выходило все хорошо. Он вовсе не думал...» Не может быть, товарищ Панферов! И сам товарищ Панферов не верит этому: он ведь настоящий писатель и человек действительно ума. Егор Куваев (печник, с характеристикой: «Эй! Ши-ря! Куваев гуляет!») говорит своим односельчанам бурдяшенцам: «Вы ведь кто? — Тля земная. Букашки!» — «А почему тля? Почему букашки?» — спрашивают его крестьяне. «Чтобы жемчуг достать, на дно моря мыряют и акул не боятся. А вы? Вы кроты; в землю лезете мурлом». — «Как кроты? Как мурлом?.. — И бурдяшенцы избили Егора до полусмерти». Здесь Панферов действовал точно, как истинный художник. В самом деле, легкий ферт, «удалой молодец» Куваев обзывает крестьян кротами, тлями земными лишь за то, что они трудятся и хлеб добывают из земли — для себя, для рабочих и даже для «фертов». Не избить здесь Куваева было невозможно.

Великолепна по простоте и прямодушию сцена, изображающая руководителей партии. «И они не хотят жить в вечном тупике и пойдут на нас с вилами, если мы им преградим путь», — говорит руководитель партии о передовых крестьянах. «Лучше теперь пролить пот, чем потом захлебнуться в море крови», — приводятся превосходные слова С. П. Подклетнова.

«Смятения кончились», — говорит далее руководитель партии. — «Надо наступать и наступать без промедления».

О каких, однако, смятениях здесь идет речь? Их, как известно, никогда не было в действительности, — было терпение партии в отношении некоторых людей, вначале заколебавшихся, а потом изменивших рабочему классу, — но вовсе не смятение. Недопустимо «художественно» изображать таким способом руководство партии.

Несколько ранее руководитель партии — в изложении Ф. Панферова — говорит своему помощнику: «Вот недавно у нас с тобой был Кирилл Ждаркин. Самородок. Выходец из низов. Разве для него является спорным — идти или не идти вперед? Идти вперед — значит жить. Попробуй остановить Кирилла Ждаркина, он тебе свернет шею».

За смелую попытку изобразить руководителя партии в художественном произведении мы должны быть благодарны Панферову, но смелость вдвойне хороша, когда она кончается победой. А здесь мы имеем неудачу автора. Художнику никогда не следует пользоваться другой, более могущественной, чем его, силой, чтобы вынести свои трудности, — нужно обходиться своим горбом. С нашей точки зрения, нельзя защищать Кирилла Ждаркина авторитетом руководителя партии. До этого Ждаркин, как тип человека и большевика, еще далеко не дорос, и дорастет ли когда — из чтения романа не получаешь уверенности. Если уж автору обязательно нужно опереться на авторитет руководства партии, тогда следовало бы употребить имя Ждаркина в нарицательном смысле, а не в собственном: тогда бы это было терпимо и более правдиво. Читатель бы в этом случае ясно понял, что речь идет о том «Ждаркине», который действительно существует

в Советском Союзе, который благородно овладевает «бешенством жизни», а не подчиняется ему, который интересуется другими людьми больше, чем собой, и заимствует от них свою силу, и который мало похож на Ждаркина, созданного Ф. Панферовым в «Творчестве».

Иногда Панферов пишет, видимо, вовсе безотчетно, либо упрощает события до их неощутимости. Например: «все эти люди, как и Кирилл, непосредственно связанные с действительностью — директора заводов, начальники новостроек, руководители совхозов, секретари крупных партийных организаций... построение социализма в одной стране для них вовсе не дискуссионный вопрос, как не дискуссионный вопрос для голодного — садиться или не садиться за стол, уставленный яствами». Здесь большое упрощение дела: «стол с яствами» для себя народ должен сделать, прежде чем сесть за него, готовым он не дается; для народа этот вопрос действительно не дискуссионный, но такая ссылка на авторитет народа, чтобы автору романа сразу избавиться от художественной работы, дискуссионна.

И далее: виднейший работник партии С. П. Подклетнов представляет Ждаркина в кулуарах всесоюзного партсовещания крупным хозяйственникам, известным коммунистам; Ждаркин, пользуясь этими связями, хочет достать «по благу» материал на строительство. Подклетнов слегка журит его за это, а потом дает Ждаркину совет поступать именно так, как хочет Ждаркин: «— Так и валяй — коверкай из себя мужика: податливы наши главки на это. Мужичок, дескать: у него карман богатый».

«Кирилл закружился... Одному строителю — на юг — он запродавал несколько эшелонов соснового леса... тот, который уже стал гнить на корню. У другого забирал в обмен на уголь десять вагонов овчин».

Этот «блат» и безобразие происходят на всесоюзном партийном совещании за несколько минут до выступления товарища Сталина. А Ждаркин корчит из себя «мужичка» и орудует, точно он действительно среди большого собрания большевиков один человек «от земли», а остальные с неба! Разве среди большевиков, товарищ Панферов, мало рабочих и крестьян, которые в одну минуту поймут «хитрость» Ждаркина и отгонят его прочь? Здесь, говоря его словами, автор явно «обмишулился», — его ум и знание действительности отказали ему на время служить. Ум же писателя должен работать безотказно, подобно мотору самолета над ледяными ропками, где посадка опасна; художнику нельзя думать с перерывами в то время, когда он пишет.

Свой метод работы Кирилл Ждаркин применяет неоднократно. Кирилл «наплел» Наркомздраву, «что на площадке (строительства) свирепствует малярия и поэтому надо во что бы то ни стало уничтожить озеро. Наркомздрав отпустил средства. Кирилл очистил озеро и построил великолепный стадион». Вот и все — весь метод. «До его прихода на завод было только три столовых и те — замызганные. Он настоял — и на площадях построили восемнадцать столовых: чистых, со вкусными, но дешевыми блюдами». Все. У одного известного литературного героя была «легкость в мыслях необыкновенная». А здесь «лучше» — здесь необыкновенная легкость в труде, в действиях, в творчестве, в опрокидывании «всех и всяческих трудностей»: было три столовых, но он «настоял» — и стало восемнадцать, было озеро, но он «наплел» — и вырос великолепный стадион. «Настоять» и «наплести» — вот метод.

Но что же руководит людьми при строительстве социализма? Другими словами, какое в них живет и действует чувство в это время, чем горит их сердце, воодушев-

ляя их зачастую на подвиг? «Анализ... Кирилл начал с себя, с Богданова и под конец пришел к такому выводу: если все станут работать так же, как работает Кирилл или Богданов, то нормы перекроются в несколько раз, и люди будут жить красивее... И он долго копался, искал это “что-то другое” и решил: это “что-то другое” и есть творчество. Вот волну творчества и надо поднять в народе»...

По нашему мнению, это не письмо, а отписка. Речь идет об основном чувстве, владеющем народом в эпоху строительства социализма, и формулировать его столь бегло, столь «алгебраически» (творчество) нельзя.

Но даже и это не страшно, если быть уверенным, что ждаркинский способ строительства и творчества не имеет ничего общего со способом литературной работы самого тов. Панферова. Эта уверенность у нас есть. Хорошо, простыми и действительными средствами дано вовлечение Егора Куваева в семью строителей. И совершенно превосходно описан эпизод по спасению плотины с электростанцией от плотов, которые подняла весенняя река. Нужно спустить плоты по очереди, помаленьку, но для этого следует поработать на «оживших» бревнах среди прямой смертельной опасности. «Кирилл ясно понимал всю опасность своего поступка и шел на это не сломя голову, не безрассудно: катастрофу надо было устранить, и Кирилл поступал так же, как если бы увидел на полотне железной дороги Аннушку (свою приемную дочь), играющую в песке, не замечающую того, что на нее мчится поезд. Кирилл непременно бы кинулся к ней, несмотря на то, что поезд грозил бы задавить и его».

Здесь действительно дано коммунистическое и одновременно органическое чувство Ждаркина. Жаль только, что он столь редко характеризуется таким образом.

Панферов отлично знает — когда хочет знать — материал своего романа. Второстепенные детали у него точны. Сравнивая гидравлический способ добычи торфа с фрезерным, он пишет: «Никакой мощи и красоты тут (в добыче торфа фрезерным способом) не было, но способ этот давал продукцию раза в два дешевле, нежели гидроторф, и, главное, был доступен каждому». Совершенно верно.

Но когда автор «принципиально» не желает изучать материал, то он его не знает. Описывая устами Ждаркина Париж, автор ограничивается кафе педерастов, проституцией, менее подробно касается безработицы — и все. Город великого труда, город революционного артистического рабочего класса остался вне интереса автора. Здесь особо плохо то, что естественная социалистическая гордость, которая питается нашим общественным ростом и объективным пониманием хода вещей на Западе, заменяется «русским квасом».

Однако случай с Парижем большого значения для романа не имеет. Мы его поминаем потому, что он имеет значение для автора. Другой же факт из произведения Ф. Панферова имеет, к сожалению, огромное, действительно принципиальное значение — и мы его вынуждены привести. Стешка, крестьянка, бывшая колхозница, бывший рабочий человек — шофер, расстается с мужем, Кириллом Ждаркиным, берет с собою «Кирилла малого» и уезжает к матери в Широкий Буерак.

«Стешка села в жесткий вагон... Вагон был переполнен колхозниками, рабочими, женами, едущими с побывки от мужей, ребятами. Вагон гудел людским говором, руганью, дымил махоркой, а на полу повсюду валялись клочки рваных газет, блестящие ошметки грязи, плевки. Первое движение Стешки было — все прибрать, вычистить... и она невольно вспомнила свою чистую, уютную, в шесть ком-

нат квартиру, две кровати под карельскую березу, дубовый тяжелый комод, гардины на окнах, трюмо, кабинет Кирилла.

— Я тебя вытащил из ямы, — как-то в порыве гнева бросил ей Кирилл.

И вот теперь, войдя в прокуренный, грязный, переполненный пассажирами вагон, она вдруг увидела себя внизу, в той самой “яме”, о которой говорил ей Кирилл, — и ей стало страшно. Она крепко сжала в руках малого Кирилла и присела рядом с деревенской женщиной... и ее что-то дернуло, что-то потянуло назад. Назад! Бежать назад, упасть на колени перед Кириллом и просить, молить его о том, чтоб он все забыл...»

Следовательно, для Ждаркина, для Стешки народ стал уже «низом», «ямой» — «и ей стало страшно» даже только находиться в вагоне, переполненном «колхозниками, рабочими, женами, едущими с побывки от мужей, ребятишками». Мы не против недостатка в жизни, не против шестикомнатной квартиры, трюмо, кроватей, комода и прочей рухляди, — мы против, в данном случае, Ждаркина и Стешки, потому, что мы — за колхозников, за рабочих, за их жен и ребятишек, и нам с ними не страшно. Нам страшно стало за Стешку, ведь она все же наш человек... Одно этого эпизода достаточно, чтобы сломать весь роман.

В заключение скажем следующее. Мы не собирались писать статьи, и не написали ее, обо всех частях произведения, объединенных названием «Бруски», — мы написали лишь заметку по поводу одного «Творчества». Мы помним первые три книги «Брусков», и нам кажется, что они, особенно третья книга, были выше «Творчества» по художественному и идейному достоинству. Там чаще встречались страницы, исполненные простоты и глубины, народного советского духа, истинного воодушевления больших масс людей творческой жизнью социализма.

«Творчество» охватывает решающие годы первой и второй пятилеток — годы побед, годы стахановского движения, время наибольшего народного воодушевления. Роман задуман, вероятно, как энциклопедия, как целый круг знаний о народе, ведущем вперед всемирную историю. В романе использован колоссальный материал о нашем времени: трудности колхозного строительства, головокружение от успехов, расцвет колхозов, изобилие, борьба с засухой, строительство крупнейших предприятий — металлургического и тракторного, торфяные работы, авиация, установление мирового рекорда беспосадочного перелета в 26000 километров (автор работает с явным запасом на близкое будущее), мечта о стратосфере, борьба с оппозицией и разгром ее, благоустройство городов, реорганизация дворницкого дела, забота о людях, движение жен ответственных работников, вредительство и диверсия, установление рекордов урожайности, любовь старых и молодых людей, охота, технические изыскания, материнство и многое другое; есть даже искусственно-льсый журналист — вредитель Бах, нечто вроде Авербаха.

Осваивая такой обильный материал в своем романе, автор делает еще такое «допущение»: он приписывает, инициативу некоторых начинаний всесоюзного значения своим героям, тогда как исторически существуют действительные инициаторы этих начинаний, которые не собирались служить героями у романиста. Тут нет ничего особого, никакой серьезной ошибки, кроме излишнего своеволия.

Не в этом главное дело. Дело в том, что умный, талантливый, работающий и наблюдательный писатель Ф. Панферов справился с той великой, энциклопедической темой, которую он себе поставил, лишь отчасти, лишь поверхностно. Одна-

ко и эта беда одолима: тема была грандиозна, жизнь глубока и сложна, а писатель еще молод — он успеет овладеть грандиозным. Мы подождем.

Впервые: «Творчество» // Литературное обозрение. 1937. № 15. С. 11–19. Подпись: Ф. Человеков. <Ф. ПАНФЕРОВ. Творчество // Октябрь. 1937. №№ 2 и 3.>

Автограф неизвестен. Печатается по верстке сб. «Размышления читателя» (ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 103, лл. 45 об.–50 об.).

ЛЕТЧИК-ПИСАТЕЛЬ

По известному правилу народной экономической жизни — хлеб является хозяином всех рыночных цен, иначе говоря — стоимость хлеба, как основной человеческой пищи, влияет на стоимость всех других продуктов; даже качество промышленных товаров, оказывается, находится в некоторой зависимости от количества хлеба и цены его.

Авиация является для всей современной промышленности приблизительно тем же, чем хлеб для народной экономики.

Именно авиационная промышленность ведет за собой все народное хозяйство и определяет его качественное развитие и глубокий конструктивный прогресс. Можно сказать, что если улучшаются авиационные моторы, то на другом «конце» промышленности также улучшаются и удешевляются, к примеру, утюги и штопальные иглы, потому что общественная промышленность имеет смежную организацию, и если совершенствуется, допустим, качественная сталь, то эта сталь подтягивает за собой всю гигантскую кооперацию современной промышленности; ведь качественная сталь производится не только на самом сталелитейном предприятии, но и всеми смежниками, обслуживающими сталелитейный завод, в конечном счете — всеми силами общества. Мало того, такая резко прогрессирующая, высококультурная область промышленности, как авиационная, не только тянет вверх всю промышленность, — она образует новые отрасли промышленности. Сначала какое-либо специальное изделие или материал требуются и производятся лишь для своеобразных нужд авиации, затем новые материалы, изделия, приборы и механизмы распространяются и на другие, неавиационные области народного хозяйства, облагораживая их продукцию, меняя и совершенствуя их технологическую культуру.

Поэтому символическим образом всего современного народного хозяйства могло бы быть тяжелое тело, поддерживаемое в воздушном пространстве тянущим усилием винта; одновременно этот образ дает точную картину наиболее напряженной работы механизма и человека нашего времени.

Но что же это за человек, работающий на машине в воздухе, на машине, которая ведет за собой всю современную технику? Нет ли и в человеке-летчике некоторых новых черт, которые устойчиво перейдут затем в характер будущего человека? Ведь все советские граждане, получившие звание Героев Советского Союза, — это летчики или люди, близко связанные с летной профессией.

В книге Героя Советского Союза Г. Ф. Байдукова «Из дневника пилота» отчасти есть ответы на интересующие нас вопросы.

Прежде всего, откуда происходят наши лучшие летчики? — Г. Ф. Байдуков говорит об этом сам: «Я усадил мать в кресло, начал объяснять по карте трассу перелета, а сам украдкой вглядывался в седую прядь ее волос, *в лицо, испещренное морщинами — следы тяжелого труда в молодости и преждевременных переживаний в зрелости...*» (подчеркнуто мной. — А. П.). И немного далее: «Не буду подробно рассказывать о том, как я работал чернорабочим и кровельщиком на многих станциях Омской дороги... На мое счастье советы снимали подростков с тяжелой работы и отправляли их учиться». «Я учился неплохо. Однако озорной мой характер туго поддавался перевоспитанию». Картина ясна. Что касается озорства, то оно здесь лишь избыточная сила талантливой натуры, еще не нашедшей своего достойного, т. е. артистического, творческого применения.

В детстве Байдуков был человеком, предоставленным самому себе. Поэтому он «смотрит в сознательном возрасте на жизнь своеобразно. Такой человек самоуверен, не привык слушать чужого совета, решение принимает самостоятельно, а окриков вообще не переносит. Таким был и я». Это хорошо лишь наполовину. Но не беда — общая одаренность пролетарского юноши достаточно велика, чтобы в будущем преодолеть эгоистические недостатки своего характера, приобретенные в беспризорном детстве.

Однако летчик из сырого человека получается не вдруг, хотя бы в нем и лежало благородное, родоначальное зерно своего народа. Еще проходит порядочное время, прежде чем будущий герой советского народа начинает понимать, что авиационная наука и практика, что коллективный опыт и труд многих тысяч рабочих и конструкторов сильнее любых способностей отдельного летчика и что работа в воздухе требует совсем другого режима жизни и сознания человека: самолету нужен человек высокого качества во всех отношениях.

До того же, как стать мастером авиации, Байдукову пришлось испытать много приключений, причину которых надо искать, выразимся так, в излишней энергии его еще «неотрегулированного» сердца и воодушевления, в безрассчетном увлечении чистым искусством полета. Однажды на бреющем полете (точнее — бегущем: самолет задевал колесами траву) пилот отбил шасси, и тогда ему осталось только посадить самолет «брюхом» на землю. После того летчика отправили в медицинскую комиссию; врач осмотрел аварийного пилота и сказал ему, «что он здоров, как бык, и что болезнь его называется хулиганством», а лечат подобные болезни обычно не врачи, а командование. Рассказ, излагающий эту историю («На Каче»), в литературном отношении превосходен; в рассказе живой, движущийся, чистый язык, юмор, увлечение воздушной работой и безрассудность человеческой юности, когда жизнь идет, но не убывает, и сама смерть кажется лишь недоказанной гипотезой. В авиационном, практическом, так сказать, отношении этот рассказ тоже неплох: покалечив машину, летчик серьезно овладел самим собой; ему дали для «овладения собою» время: пятнадцать суток гауптвахты.

Один из корней всего авиационного дела и отличие летчика от всякого другого труженика находится в том, что человек на воздушной, чрезвычайно напряженно работающей машине должен целесообразно обладать своими чувствами и мыслями, держа их не в подавлении или угнетении, а, наоборот, в совершенстве. В наземной жизни — движении на тихих скоростях, в работе на малооборотных машинах с большими запасами прочности — тоже, конечно, нежелательно, чтобы человек имел несовершенное или прерывающееся сознание, чтобы им овладевали смут-

ные или слабые силы, но, по крайней мере, на земле это безопасно. В воздухе же подобное состояние человека вовсе недопустимо. (В скобках заявим, что авиация подтягивает к своему качественному уровню и всю наземную, «тяжелую» промышленность; поэтому «наземные» машины и «наземный» человек работают теперь все более точно и ответственно, все более искусно, режим работы на земле все более напоминает режим работы воздушных машин: разница между летчиком и человеком наземного труда преодолевается.)

В рассказе «За орлом» (написанном по ходу времени после событий «На Каче») Байдуков уже другой человек. — Летчик-инструктор решил пошалить в воздухе с орлом; в конце концов он подбил орла, налетев на него своей машиной, но от удара в большую птицу у биплана вылетела стойка, скрепляющая крылья самолета, машина утратила регулировку, упала на землю и превратилась в груды обломков. Летчик-инструктор остался живым, но Байдуков потерял к нему всякое уважение.

Вместе с Байдуковым, рядом с ним, растут и другие работники авиации высшего класса. Перо Героя Советского Союза объективно, и автор книги понимает, что написать свою рабочую автобиографию — это значит написать биографию всего коллектива, в котором работаешь, — невозможно создать автопортрет, уединенный, изолированный от общества сродных людей. И Байдуков изображает замечательного бортмеханика Языкова (рассказ «Необыкновенный случай»), отпилившего лед, намерзший на пароотводной трубке радиатора. Для этого Языкову пришлось вылезти наружу, добраться через крыло к одному из моторов винтомоторной группы и работать во время зимнего полета, почти на весу, обморозив себе лицо...

Подобно Джимми Коллинзу, Байдуков владеет искусством краткого, точного и живописного изложения самого технологического процесса полета, благодаря чему даже несведущий читатель вовлекается в артистическую, трудную профессию пилота.

Однако излишняя скромность автора книги несколько мешает читателю оценить полностью образ первоклассного летчика. «Меня перевели в истребительское звено Анисимова, пилота наивысшей категории» — пишет Г. Ф. Байдуков. — «В этом же звене работает и молчаливый Валерий Чкалов... Я среди них, отважных истребителей, кажусь птенцом. Только постепенно я схожусь с Чкаловым, затем с Анисимовым. Время берет свое, и они признают меня летчиком». Не только время взяло свое — взяли свое и личные, выдающиеся качества Г. Ф. Байдукова, как работника и человека, взяла свое также вся советская страна, воспитывающая своих летчиков в атмосфере любви народа, дающая им в руки раз от разу все более превосходные самолеты...

Рассказ «Двое упрямых» одною чертою дает живое представление о летных и боевых качествах еще одного Героя Советского Союза — В. П. Чкалова. Байдуков и Чкалов встретились в учебном бою «на встречном курсе». Механики, наблюдавшие за двумя машинами с земли, рассказывали потом, «что наши самолеты, подойдя друг к другу в лоб, одновременно полезли вверх, идя вертикально. Все ближе и ближе сходились их колеса. Казалось, вот-вот они пожмут друг другу лапы. И только затем самолеты иммельманами разошлись в разные стороны». После посадки Чкалов сказал Байдукову: «Дурак, так тебя убьют!» — «По-моему, и ты не из умных, если лезешь на рожон!» — ответил Байдуков. «Вместо ответа он (Чкалов) показал мне ку-

киш и, отойдя на два шага, буркнул: “— У тебя такой же упрямый характер, как и у меня. Мы с тобой обязательно столкнемся. Лучше ты, Байдук, сворачивай первый, а то так по глупости и гробанемся”. — Я понял чкаловскую тактику и решил, что на своих летчиках ее применять не следует. Лучше уж я оставлю ее для настоящей драки с настоящим врагом. То же посоветовал и Валерию».

Слова Чкалова — «лучше ты сворачивай первый» — могут быть обращены все-речь к любому будущему настоящему противнику, потому что мы сворачивать и отклоняться от противника никогда не станем, пока его не «гробанем». Здесь Байдукову удалось — в своем лице и в лице Чкалова — нарисовать образ боевого, советского летчика.

Но, зная истинное, высокое качество советского летчика, Байдуков чужд духа самообольщения. Автор, понимает, что «рука смерти» иногда близко касается летчика, иногда она его «не отпускает до последнего момента» (рассказ «Чекарев»); изредка бывают почти неотвратимые, трагические случаи («На параллельном курсе»); бывает и небрежность или вредительство («Сверло»). Однако Г. Ф. Байдуков отлично сознает, что трагические случаи вовсе не заложены в самой природе авиации, и смерть для летчика не подруга. — «Конструкторы еще не всегда могут предсказать поведение нового самолета в воздухе; поэтому иногда бывает, что летчик-испытатель ценою своей жизни вносит поправки в теорию. Завтра эта теория будет лучше, машины будут совершеннее, отважным нашим летчикам-испытателям будет гораздо легче делать свое героическое дело во имя расцвета и укрепления оборонной мощи нашего пролетарского государства».

Не только «завтра», уже сегодня риск человеческой жизнью в авиации должен быть сведен на нет. За безопасностью летной работы у нас следит сам товарищ Сталин. В рассказе «Я видел Сталина» Байдуков излагает это следующим образом: И. В. Сталин «начинал спокойно, но весьма внушительно доказывать, что самолет, опасный для жизни, не есть советский самолет, что его нужно выбросить или переделать так, чтобы люди, самый ценный капитал в мире, были окружены максимальными удобствами. В авиации нет мелочей. Из-за мелочей часто гибнут люди. Этого мы не можем допускать». Ту же мысль товарища Сталина Байдуков повторяет и в другом рассказе («В гостях у Сталина»). — Лучше построить тысячи новых самолетов, чем губить летчика! — говорит Сталин. Естественно, что при таком отношении народа к летчику наша авиация является наилучшей в мире, и дальнейший прогресс наших воздушных сил необозрим...

В книге Байдукова собрано двадцать шесть небольших рассказов; в каждом из них есть мысль, факт, наблюдение, движение живой идеи, иногда целый развитой и законченный сюжет. «Пустого», то есть бесцельного, рассказа нет ни одного. Но цель у всех рассказов одна: показать, хотя бы скупыми чертами, образ наиболее искусного, наиболее отважного и совершенного труженика нашего времени — образ летчика. И эта цель достигнута, хотя автор пользовался самыми скромными литературными средствами. Это обстоятельство еще раз подтверждает нашу мысль, изложенную выше, что хороший летчик имеет в себе признаки будущего типа человека; в первую очередь летчик должен быть глубоко культурным человеком — и не только в том смысле, что он превосходный техник своего дела, но и в том, например, что он умеет писать книги. Уменьше писать — это не особое, исключительное свойство одного Г. Ф. Байдукова. Вспомним М. Водопьянова и В. Чкало-

ва — они тоже умеют хорошо писать. Воздушное искусство, оказывается, включает в себя многие другие «далекие» способности, в том числе и литературную способность. Интересно обратное: смогут ли наши хорошие писатели, когда потребуется, хотя бы удовлетворительно водить самолеты?..

Не так давно Джимми Коллинз написал книжку «Я мертв» — и он действительно погиб. Свою же книгу Г. Ф. Байдуков мог бы назвать «Я счастлив», потому что, как сказал однажды Водопьянов, Сталин у нас никогда не бросит человека и не даст ему погибнуть.

Впервые: «Из дневника пилота» // Литературное обозрение. 1937. № 15. С. 23–26. Подпись: *Ф. Человеков*. <Г. Ф. БАЙДУКОВ. Из дневника пилота. М.: Молодая гвардия, 1937.>

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 111–122, карандаш. В наст. изд. печатается по автографу.

«ЗОЛОТАЯ КОЛЫМА»

Это — повесть о Колымском крае, составленная из 17 очерков, написанных на основе фактического знакомства автора с Колымским краем, его людьми и работой этих людей.

Автор книги — очень способный, талантливый журналист. Доказательства этому начинаются уже на первых страницах его книги, которую всю можно прочитать, не отрываясь, в один присест. Однако увлекательный способ описания не всегда означает, что мы имеем перед собой глубокий, творческий труд автора. Наша могущественная советская современность, будучи честно запечатленной хотя бы и рукой не очень умелого писателя, уже представит собою воодушевляющую читателя картину. Это сделать тем более легко, что сам наш читатель — участник и действующее лицо изображаемой картины: он невольно дополнит своей силой руку художника в те моменты, когда она ослабеет.

Есть ведь у нас такие писатели, которые подобны кораблям, имеющим небольшую парусную оснастку, — и все же эти корабли имеют большую скорость хода, а писатели — славу и хождение в народе. Дело здесь в том, что ветер, напор нашей действительности (иначе говоря — сила всенародного социалистического творчества) настолько велики, что корабль иного художника способен идти даже вовсе без парусов: давлением ветра в одни голые мачты.

Приведенное рассуждение относится к автору «Золотой Колымы» лишь в очень небольшой степени. Именно тогда, когда тов. Гехтман даже изображать не хочет (а ведь от всякого автора требуется еще и собственное размышление, и творческая критика, т. е. отбор явлений действительности). Например: «Профессор Дальневосточного института геофизики П. Колосков разработал интересный проект изменения климата всего северо-восточного побережья Тихого океана». Далее — еще несколько строк, и заключение: «Проект этот вполне реален и не требует особых технических усилий». Возможно, конечно, но автор оставил здесь своего читателя голодным. Читатель по доброте своей может кое-что сделать в помощь небрежно или слишком бегло работающему автору, но далеко не все.

Через несколько страниц: «На корме... излюбленное место парочек. Как хорошо смотреть в светящуюся звездную дорожку и мечтать!.. Впереди — радостное, полное надежд и уверенности будущее... Вот парочка: молодой гидробиолог Васильев держит за руку девушку — строительницу с московского метро. У обоих светятся счастьем глаза. Жизнь — чертовски интересная штука!» Все это верно, однако ни один писатель не должен дублировать другого: если не в смысле тем, то хотя бы в смысле исполнения. А ведь мы можем поручиться, что почти каждый читатель уже читал в других произведениях слова, подобные приведенным выше. Но главное наше возражение не в этом. Мы возражаем против «парочки», которая желает пройти по жизни, как по «миру приключений», где, дескать, хотя и есть опасности, но гораздо более имеется наслаждений, зрелищ и забав. «Знаешь что», — говорит тот же Васильев, — «приедем с Колымы, поедem с тобою в Туркестан, в Ферганскую долину. Там, говорят, радиевые рудники очень интересные (радиевые рудники, а Васильев — гидробиолог. — А. П.). Я в Туркестане никогда не был. Едем? — Едем, — шепчет девушка, теснее прижимаясь к другу».

Связь этой «парочки» между собой не требует особых художественных доказательств. Требуется доказать внутреннюю, органическую связь «парочки» с советским народом, ибо в изложении автора получается, что этой связью является лишь профессия персонажей (гидробиолог и строительница), а через одну страницу и эта связь уничтожается: гидробиолог согласен работать где попало (даже на радиевых рудниках), его подруга тоже, лишь бы упиться жизнью в «волшебной» Ферганской долине. «С ним она поедет, конечно, всюду» — говорит автор. Верим, потому что они любят друг друга. Возможны ли, однако, такие же герои в другой стране и у другого автора? — Вполне возможны: здесь и заключается ошибка автора в отношении Васильева и его славной подруги. Правило каждого советского писателя состоит в том, чтобы из двух способов характеристики людей всегда выбирать труднейший. Автор же поступил наоборот: он изобразил любовь двух молодых, хороших людей, — это в смысле техники письма пустяки, давно наезженная дорога; но автор не открыл нам, что любовь людей может быть одновременно не только путем к сближению их друг с другом, но и средством для высокого, героического отношения к «внешней» действительности, новой привязанностью к своему социалистическому народу. Это и было бы истинной характеристикой молодых, советских людей; поверхностная же характеристика автором своих героев (притом, очевидно, конкретных людей) похожа скорее на компрометацию их.

Главные персонажи книги — Бориска, Сафи, разведчик Раковский, учитель Варрен, Килланах — написаны если не глубоко, то живописно и увлекательно. Но опять-таки это достигается необыкновенно благодарным, обильным материалом, — эти люди подобны золотоносной руде, в которой уже до авторской «промывки» содержится 90% чистого золота. Однако даже имея в самой действительности готовое золото больших народных характеров, писатель обязан превратить его в еще более драгоценное изделие.

Сведения о «железном старике» Килланахе, — что у него сто лет рабочего стажа, что он отвозил некогда по Якутскому тракту, будучи ямщиком, в ссылку Н. Г. Чернышевского, и т. п. — эти сведения хороши сами по себе, но такой материал является лишь основанием для создания полноценного образа великого рабочего человека, поводом для писательской работы, а не вся работа. Короче говоря,

люди, изображенные в книге «Золотая Колыма», достойны того, чтобы о них было написано лучше.

Очерк «Король» написан в литературном отношении очень хорошо, местами с блестящим остроумием, но не в укор, а ради справки мы должны указать, что аналогичное по материалу и способу изложения произведение уже было написано несколько раньше («История одной жизни» М. Зошенко).

Очевидно, что сила автора «Золотой Колымы» не столько в глубоком художественном творчестве человеческих характеров, сколько в публицистическом описании страны будущего — Колымского края. В наши дни это уже не только страна будущего, — она уже страна настоящего. — «Зырянка, Лабуя, Оротукан, Ягодный, Столбовая, Ларюковская, Спорный, Стрелка. Мало еще кто в стране слышал эти названия, их нет ни на одной географической карте, кроме карт Дальстроя. Между тем, каждый из этих пунктов — небольшой, но культурный центр, а в будущем город. В большинстве из них уже имеются клубы, электростанции и радиостанции, телеграф, телефон, рабочие поселки. А два-три года назад здесь еще бродили медведи и кругом стояла непроходимая тайга».

«Угрюмое» море, «непроходимая» тайга, «темная» тундра, где тысячи лет бродит лишь ветер, — все эти понятия оказались неверными. Колыма, как и весь наш Север, Камчатка и Дальний Восток — на самом деле могут быть (и во многих отношениях уже стали) столь же прекрасными, гостеприимными обителями для советских народов, как, допустим, Кубань или Северный Кавказ. Но понятно, что гостеприимные, обильные страны сами по себе не создаются, — их творит все тот же человеческий труд, исполненный воли и сознания.

Каков же этот труд в его конкретной форме — труд, создающий целые страны? Автор приводит превосходный пример: «В кабинет инженера входит бригадир стахановского звена Ахмеджанов, один из старейших и лучших ударников дороги. Он показывает инженеру обыкновенное дорожное кайло — примитивный инструмент, который с самых доисторических времен вряд ли, пожалуй, подвергался каким-либо изменениям. Трудно придумать что-либо новое для усовершенствования такого орудия. (Попробуйте, скажем, улучшить или изобрести заново ведро или стакан. — А. П.) Однако Ахмеджанов — полуграмотный казанский татарин — придумал: он оттянул кайло, сделал его круглым и подобрал особенной формы ручку. В результате Ахмеджанов вместе со своим звеном ударников, работающих этим кайлом, изо дня в день дает 250 процентов нормы. Сейчас он опять пришел со своим кайлом. Ему кажется, что если ручку снова изменить, то из кайла можно выжать еще процентов 20 производительности... Ахмеджанов не одинок... Такие же, как и он, рядовые рабочие придумали ледяные дорожки, на которых установили вместо тачек однополосные легкие санки, разработали механические клинья для разрыва скал, приделали крючья к валенкам, чтобы удобнее было взбираться на ледяные скаты».

Где ж и образоваться, где развернуться социалистическому человеку, помимо великого труда по созданию новых стран, дорог, городов и самого себя, — плечом друг к другу, грудью против природы и своих врагов!

Колыма зачастую оживает под пером тов. Гехтмана, она влечет читателя — уехать туда на работу... Интерес к родине у советского читателя настолько велик, что он легко простит автору встречающуюся на страницах книги беглую и поверхностную работу, и, вероятно, положительно оценит труд тов. Гехтмана.

Но как было бы хорошо, если бы Золотая Колыма и ее героические рабочие люди получили в книге свое полное, глубокое, воодушевленное изображение, равноценное их истинным высоким качествам!

Впервые: «Золотая колыма» // Литературное обозрение. 1938. № 2. С. 23–26. Подпись: *Ф. Человеков*. <И. Е. ГЕХТМАН. Золотая Колыма. Хабаровск: Дальгиз. 1937.>

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 3–11. В наст. изд. печатается по автографу.

ТВОРЧЕСТВО СОВЕТСКИХ НАРОДОВ

Для ясного понимания наших мыслей по поводу книги «Творчество Народов СССР», изданной редакцией «Правды», требуется вначале договориться, что мы представляем себе под именем критики (не в общем смысле, а в специальном — литературном). Критика, в сущности, есть дальнейшая разработка той идеи, или того человеческого характера, или события, которые открыты и описаны пером автора-художника. Критика является как бы «довыработкой» драгоценных недр, обнаруженных автором, ибо, как правило, за исключением великих художников и народного творчества, в недрах действительности, выработанных первым работником-автором, много еще остается драгоценного материала, оставленного втуне, и этот остаточный материал истинный критик обязан донести до читателя, в дополнение к основному произведению автора. Такую «довыработку» можно понимать и как дальнейшее совершенствование, облагораживание идей первого автора, использование открытых им богатств до конца. Следовательно, в условном смысле, критик представляет из себя как бы второго автора, соавтора, разрабатываемого им произведения. В истории литературной критики бывали примеры, когда именно критик совершал большую работу, чем основной автор, но это случилось потому, что художник не обладал умением популярно открыть основную ценность своего произведения, и за него произведение «дописывалось», трактовалось критиком.

Выше мы сказали, что такое применение критики невозможно к народному творчеству и великим писателям. В отношении великих писателей это было бы вполне верно, если бы не существовало также и великих критиков. Возьмем в пример Белинского. Без него многое для нас, читателей, в Пушкине, в Гоголе, в Лермонтове, в Кольцове и в других классиках осталось бы скрытым, неосвоенным, навсегда утраченным. Представив себе всю работу Белинского, мы сразу согласимся, что он, Белинский, есть необходимый, обязательный сотрудник многих русских классиков, их «соавтор». Как известно, Белинский занимался не одним «разъяснением» какого-либо художественного образа (напр., няни или Татьяны Пушкина), он этот образ выводил иногда за пределы, начертанные автором, — выводил уже ради своих целей, ради общественного блага, как оно понималось критиком. И это было творческим совершенствованием Пушкина, распространением его мыслей и образов, как народного добра, а не ухудшением и не «утилизационной» вульгаризацией поэта.

Работая с недоброкачественным или специально замаскированным произведением (напр., с целью пропаганды антинародных идей), настоящий критик, если он

подойдет к материалу как творец, способный присущими ему средствами соревноваться с автором, быстро поймет, с чем он имеет дело. [Попробуйте, напр., отнестись таким образом к «Человеку, меняющему кожу» Б. Ясенского, — для критика и для читателя сразу станет ясно, что образы автора имеют исходным сырьем хлам, а не драгоценный материал действительности, и поэтому они не поддаются благородному обогащению.]*

Потому что мертвый, мнимый или ложный образ, человек, меняющий лишь кожу, чтоб обмануть всех относительно своей действительной «сущности», — такой образ не поддается дальнейшему критическому творчеству, расширению его до пределов действительности, ради возвратного обогащения ее, но зато ложный образ отлично поддается обратному превращению его в первичное, исходное вещество — в хлам и дурное, злостное намерение. В этом смысле критика, если она работает в квалифицированных руках, может быть превосходным орудием политической пронциательности.

В отношении истинного народного творчества — очень часто критика (в том смысле, в каком мы ее определили в начале статьи) не требуется вовсе, ибо народное творчество вырабатывает действительность, выбирает из нее все целесообразное и драгоценное начисто: в рудниках жизни после него не остается ничего для превращения в искусство, — народное творчество очень редко нуждается в добавочном критике-«соавторе». Далее мы объясним причину этого явления, а сейчас обратимся непосредственно к Книге Творчества Народов СССР.

Хотя книга составлена из разнообразных произведений, принадлежащих многим советским народам (в том числе и отдельным советским поэтам, песни которых стали народными), но читать книгу следует с начала и до конца, как цельное, единое произведение. Композиция книги — чередование отдельных произведений и целых разделов (Ленин, Сталин, гражданская война, Красная Армия, Страна советская) — благоприятствует такому чтению.

Уже самое первое произведение в книге — ойротская легенда «Зажглась заря золотая» — представляет собою поэтический шедевр, где в немногих лицах изображается движение судьбы целого народа:

Жил-был бедный охотник Анчи.
 Он имел одну лошаденку
 Да одну коровенку,
 И одет он был в ветошь, в худое рванье...

 Он, Анчи, двух детишек кормил и жену.
 И не только кормил он семью одну, —
 Нет, когда на охоте удача бывала,
 Он богатого бая кормил до отвала,
 И, согнувшись пред ним в три дуги,
 Без задержки ему он платил все долги,
 В сроки подати также вносил он зайсану
 И давал неизменно подарки шаману.

* Фрагмент, заключенный в скобки, снят в рукописи. *Прим. публикаторов.*

Прочтя лишь эти строки, мы видим, что у бедного ойрота охотника Анчи был родственник — русский крестьянин Прокл Севастьяныч (см. Некрасов, «Мороз, Красный нос», часть первая «Смерть крестьянина»):

...благодушен ты был,
 Жил честно, а главное: в сроки,
 Уж как тебя бог выручал,
 Платил господину оброки
 И подать царю представлял!

И еще, и немало, можно найти в этой большой книге внутреннего родства людей разных народов — родства бедных и трудящихся, — потому что они не по одному имени, а по всей прошлой судьбе и по будущему счастью есть истинные братья. Они даже говорят одним языком — языком нужды и надежды.

Разве следующие строки (из того же произведения) не равноценны соответствующим строкам русских классиков и лучшим русским народным песням? —

Я — бедняк, — потрясенный Анчи дал ответ. —
 Себя черным трудом, бедняки, мы увечим.
 Я трудился всю жизнь от младенческих лет,
 А прикрыть свои голые плечи мне нечем, —
 Одевания нет.
 А желудок мой пуст, накормиться мне нечем, —
 Пропитания нет.
 Вся добыча моя, все, что я ни достану,
 Сразу баю идет и лихому зайсану.

 Может, ты не оставишь меня без подмоги
 И поможешь таким же, как я, беднякам?

И тот, к кому был обращен этот вопрос Анчи, не оставил его без подмоги. Это был Ленин, который сравнивается в произведении с солнцем. И далее (та же народная легенда):

С солнцем рядом, над высями гор
 Появилось солнце второе.
 Пролилися живые, двойные лучи
 На смертельно усталое тело Анчи,
 И почувствовал он: жизнь к нему возвращается...

Исключительно хороша по простоте и проникновенности народного чувства повесть «Гость», записанная со слов В. П. Малафеевой и А. А. Ашмарина, крестьян, а ныне колхозников из Волоколамского района. Когда В. И. Ленин приехал к ним в деревню Кашино, то крестьяне собрали Владимиру Ильичу угощение, и студенька, приготовленного В. П. Малафеевой, поднесли. А Ленин: «Велик, — говорит, — кусок-то!» Достаточно двух этих слов («велик кусок-то!»), чтобы понять и

В. И. Ленина и отношение к нему народа, запомнившего навсегда эти слова; так экономно достигается высшее искусство изображения великого человека и великого народа. Народу не жалко большого куска для большого человека за его дело, но кто из других «больших» людей, до Ленина руководивших странами, говорил таким образом? Никто. Против большого куска всегда говорили — дай еще побольше, и всегда было мало. Дело здесь не в том, что речь шла за столом во время угощения, — народ понял Ленина философски и почувствовал его принципиальное отличие ото всех других, ложных «вождей» человечества. Ленин парой слов посоветовал крестьянам беречь кусок для них же, изложив этим одну из главных целей большевизма.

Кончается повесть «Гость» народным предчувствием появления Сталина. — Ленин умер. «А кулацкие подсумки и тут лезут со своей провокацией: “Ох да ох, как бы теперь советская власть не колтыхнулася”. Ну, тут народ на них шибко ощерился: “Врете, гады паразитные! Не будет такой возможности, чтобы советская власть колтыхнулася. Ленин помер — верный человек ему заступит”. Мы еще не знали тогда, как следует, товарища Сталина. Чували только, что обязательно есть такой человек. — Ну, и вышло без перемежки, хотя палок в колеса совали много. Все-таки без перемежки вышло, и пошло, и пошло! На колхозную дорогу вышли. Теперь у нас более ста тракторов, да молотилки, да трепалки, да мялки... Коров-то породистых завели... Ему тогда и показать-то нечего было, кроме электрического света. А теперь — куда там!»

Без Ленина народ уже не мог жить; ему был необходим верный человек, который заступил бы место Ленина. «Чували только, что обязательно есть такой человек» — и предчувствие народа сбылось с точностью. Поэтому прав ребенок, просто произнесший в стихотворении «Из Москвы пришел вестник»:

Дядя Ленин умер.
Я не верю!

В песне «Клятва» (перевод с осетинского) с прямой, непосредственной силой дается образ Сталина над гробом Ленина:

...Нам Ленин оставил свое тепло.
Он, умирая, другу и брату —
Сталину — нашу судьбу поручил:
«Брат мой, храни бедняков от богатых,
Жизнь переделай, как я учил».
Сталин от горестных мыслей очнулся,
Слезы сдержал ради тысяч людей.
К сердцу учителя он прикоснулся
И успокоил клятвой своей.

В туркменском произведении «Я песню народа пою» говорится:

Товарищ Сталин, вовеки будь наших побед творцом,
Работники всей необъятной земли называют тебя отцом!

Тема Ленина и Сталина как учителей, старших братьев и отцов всех трудящихся людей на земле — есть истинная тема всей этой большой, монументальной книги. Ленин и Сталин воспеваются и определяются советским народом как священное и притом совершенно реальное начало высокой, человеческой, истинной жизни. Если кто-нибудь из заграничных интеллигентов, дружелюбно расположенных к нам, способен видеть в любви народа к Сталину некоторые мистические элементы, то это объясняется плохим знакомством с нашей страной и с нашим народом. Советский народ любит Сталина *за дело*, за добро, материально ощущаемое всеми, за воодушевление разумом и силой каждого простого человека, отчего этот человек впервые реально познает ценность и славу своей личности. Сталин — это не обещание, а полностью сбывшаяся всемирная надежда на социализм. Сталина любят за то, что «он желает нам доброй удачи», и за то, что все лучшие желания людей при его помощи исполняются. Двадцатилетняя девушка Анна Антоновна Пьянова это знает, и она поет на своем саамском языке песню благодарности, доведенную до простоты дыхания:

Поет девушка Анна Антоновна:
Будь здоров, до свиданья, Сталин!

Вся песня Анны Антоновны по своей искренности и девственности принадлежит к совершенным поэтическим произведениям. Правда, чтобы оценить ее, эту песню, вполне, нужно самому стоять на уровне советского народа, а этот уровень находится не рядом с тобою, а над тобою.

Так почему же книга «Творчество Народов СССР» не поддается обычной, даже очень искусной критике, как вообще почти не поддается ей истинное народное творчество? — Объяснение в том, что критик, какой бы он ни был, имеет лишь ограниченный жизненный опыт, тогда как народное творчество, будучи работой миллионов, имеет жизненный опыт безграничный. Что не вполне удалось одному человеку, другой восполнит, а третий доведет до совершенной простоты и глубины, потому что народ охватывает всю действительность не только в ежедневном труде, в борьбе и в пространстве, но и в памяти своих поколений и во времени — народ бессмертен. Отдельные гениальные художники отлично знали это свойство, присущее лишь народу, — создавать совершенные художественные произведения, свойство, обусловленное массовым опытом народа и способностью его копить в себе сокровище своей души. Великий музыкант Глинка прямо говорил, что на долю композитора остается лишь аранжировка музыки, сотворенной в первоисточнике народом...

Мы не собирались здесь, и нам это не по силам, давать подробное рассмотрение книги Творчества Народов. Позволим лишь себе оценить ее как великое произведение духа современных советских народов, написанное на наиболее глубокую этическую и художественную тему нашего века — тему происхождения нового мира из живого, человеческого, отцовского начала, причем отец является в то же время лишь самым старшим братом и товарищем.

Кроме ее содержания, издание книги, в полиграфическом отношении, представляет из себя большое произведение технического печатного искусства. Но нужно найти средства, чтобы, не снижая внешнего, полиграфического качества книги, сделать ее массовой и общедоступной.

В заключение следует выразить благодарность всем лицам, участвовавшим в составлении и производстве Книги Творчества Народов СССР.

Впервые: «Творчество народов СССР» // Литературное обозрение. 1938. № 4. С. 57–62. <Творчество народов СССР / Под редакцией А. М. Горького, Л. З. Мехлиса, А. И. Стецкого. Издание редакции «Правда». 1937.>

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 106, лл. 19–31, карандаш (на последнем листе подпись Ф. Человеков зачеркнута). В наст. изд. печатается по автографу.

РОМАН О ДЕТСТВЕ И ЮНОСТИ ПРОЛЕТАРИЯ

Тема романа тов. Савчука «Так начиналась жизнь» — это судьба рабочей семьи (паровозного машиниста), показанная в ходе истории — от начала империалистической войны до победы над интервентами на Дальнем Востоке — и на протяжении пространства — от Варшавы и до Забайкалья. В судьбе этой семьи, естественно, благодаря искусному подбору фактов, отражается трудный и решающий поворот истории — от войны империалистической к войне гражданской.

Подобно роману Николая Островского «Как закалялась сталь», произведение Савчука имеет автобиографический характер. Нам трудно судить, где пережитый материал дается, так сказать, в чистоте и где он более или менее превращен в художественную беллетристику. При более внимательном исследовании можно, однако, обнаружить и эту разницу: там, где материал беллетризован, там у автора получаются более слабые страницы. Мы не хотим этим сказать, что беллетристика вредна, — наоборот, мы хотим лишь скромно указать молодому автору, что даже над наилучшим материалом писатель должен быть полным и беспристрастным хозяином и не давать ему тяготеть над собой, то есть надо лучше и смелее пользоваться беллетристическим искусством. Самые поразительные факты, переданные в сыром виде, конечно, имеют большую силу, но эта сила их имеет значение частного случая, но не долговечную, всеобщую силу искусства. Кроме того, роман с сильным автобиографическим элементом имеет особую трудность: читатель желает от него либо документальной, прямолинейной честности, либо он согласится на то, чтобы автобиография была возведена в полноценную художественную прозу, — в последнем случае мемуарную сторону читатель воспринимает как своеобразный, но оправданный авторский прием и уже не ощущает условности последнего. Можно вспомнить много классических и современных произведений, где повествование ведется от первого лица и автобиографический элемент вполне ясен, но где самое «я» представляет собой лишь скрытое имя героя, хотя и выбранное автором для усиления искренности сочинения, но далеко не во всем идентичное автору. Мы хотим сказать, что промежуточный жанр — смесь мемуаров и художественной прозы — бывает опасен, потому что он портит мемуары и не вырастает в истинную прозу.

К счастью для нас и для себя тов. Савчук в большинстве эпизодов своего произведения избежал этой опасности: он редко пользуется «промежуточным» жанром и часто возводит материал действительности в силу художественной прозы.

Таков образ одного из главных героев романа — отца Саши — машиниста Яхно. Создание этого образа — большая заслуга тов. Савчука. Мы не помним, чтобы кто-

нибудь до тов. Савчука так детально изобразил пожилого высококвалифицированного рабочего, со всеми противоречиями его души и социального положения, живущего на рубеже истории накануне победы своего класса.

Далее мы остановимся на образе машиниста Яхно более подробно, а сейчас кратко изложим сущность романа. Рабочая семья живет и нищает, хотя ее кормилец — относительно хорошо оплачиваемый рабочий. Семья переживает гнет растущей эксплуатации рабочего класса, тяжело ощущавшийся и до войны, затем войну, беженство, голод и болезни.

От гнета нищеты, от зверства мужа-машиниста преждевременно умирает мать мальчика Саши. В семье появляется мачеха. Вскоре вся семья эвакуируется из прифронтовой полосы на Восток и после огромных бедствий достигает Нижнеудинска, где и обосновывается на жительство. Но город только что оставили большевики и там белогвардейская власть. Начинаются издевательства чужой власти, побирушничество, разложение рабочей семьи, причем дети ее гибнут морально или физически — и, в конце концов, спасается один Саша Яхно, подросток; он сближается с большевиками, вступает после изгнания белых в комсомол и затем героически участвует в гражданской войне, ликвидировавшей белых и интервентов.

Возвращаемся к образу отца, машиниста Яхно, разработанному автором наиболее глубоко, и вокруг которого устойчиво держится весь роман. Благодаря особенности своей личности, мещанской среде и отчасти квалифицированной профессии (ее индивидуалистическому оттенку) Яхно находится как бы посреди общественных классов. Он хочет выбиться в «высшие» круги общества, — на первых порах хотя бы в зажиточное мещанство, — но это ему не удается. Он делает смешные, унижительные для себя попытки водиться с заводчиком Мюллером, он стыдится своего рабочего, бедного состояния, своей оборванной, многодетной семьи и до времени не сознает славы того класса, к которому принадлежит. Для Яхно мир устроен в виде вертикальной лестницы, нижние ступени которой непрерывно погружаются вниз, в бедствие, в могилу — под тяжестью идущих вверх. Яхно видит спасение не в разделении участи рабочего класса до конца, не в сознательном соединении с ним, а в бегстве от него.

Поставив себя в такое межеумочное положение, но будучи человеком сильного, страстного характера, машинист Яхно с двойной остротой переживает драму своего существования. Чувствуя ложь, он долго не понимает, где ее причина, — и Яхно превращает в трагедию свою жизнь и жизнь своей семьи. Он издевается над женой, доводит ее до чахотки и до смерти, он постоянно избивает детей, пьянствует, ищет утешения у ничтожной, тщеславной Анны Григорьевны («и вот у нас в Швейцарии» — обычно хвасталась она) и т. д. Он мучает всех близких и терзается сам. В чем здесь дело? В том, в конце концов, что угнетенное, нищенское, позорное существование такого одаренного, сильного человека, как Яхно, приводит его в ярость, но он не знает, куда следует рационально применить эту ярость, и она у него изживается, как энергия отчаяния и злобы, как истерический невроз, губящий дорогих ему людей.

И все же машинист Яхно человек замечательный. И этим своим качеством, находящимся лишь в скрытом, сжатом виде, он всецело обязан тому классу, к которому он принадлежит и из которого желает исчезнуть, — пролетариату. Он в точности угадывает инстинктом то, что еще не совсем понимает разумом.

У Яхно был сосед — еврей-часовщик Бронштейн. Чтобы отвести от себя карающую руку народа за поражения на фронте, царская власть организовала в Варшаве еврейские погромы, обвиняя бедняков в шпионаже. «Возбужденная... толпа, тяжело дыша, страшно, беспорядочно двинулась на часовщика. Беспомощный, с круглыми, перепуганными глазами, еврей вырвался из рук, что-то крикнул, рванулся всем туловищем назад, упал, потянув за собой мужчину в шляпе. И больше, я не видел ни еврея, ни черносотенца. Минуту метался страшный, пронзительный крик часовщика. Потом все стихло.

...На улицу, через разбитое окно, летели круглые стенные часы, футляры, стулья, разлетающиеся вдребезги стеклянные колпаки. На мостовой доламывали вещи, топтали их ногами. Тяжело поднялся с тротуара часовщик и, покачиваясь, скользя по стене рукой, медленно побрел к воротам. Черный, длинный халат его был изорван на мелкие, свисающие у ног лохмотья; борода всклокочена; через изорванную на спине одежду обнаружилось дряблое, худое тело... Я почувствовал, как кто-то сильно, до хруста в суставах, сжал мою руку... Я обернулся: рядом со мной стоял отец, сосредоточенный, прямой, бледный, с посиневшими, туго сжатыми губами... Он щелкнул курками и охрипшим голосом закричал: «Стой! Стой! Мать вашу! Стой! Постреляю мерзавцев!» — И тогда в квартире все остановилось».

Через некоторое время, когда Яхно придавило на постройке и семья сидела без хлеба, к нему пришел часовщик: «Пусть пан Яхно не сердится, если я одолжу ему немного денег. Я знаю, что пану Яхно сейчас очень трудно. Когда пан Яхно будет работать, он мне отдаст, а теперь старый Бронштейн обязан помочь своему соседу».

Позже, уже в Нижнеудинске, старый машинист отказался водить белогвардейский бронепоезд и ушел в тайгу. Там его встретил и повел в контрразведку белый офицер, ранее совративший его дочь Симу. Машинист на глазах сына задумал офицера — не за дочь, он не знал ничего про отношения дочери и офицера, — а как врага.

История работала словно для прояснения сознания Яхно. В Варшаве он видел, как терзали страну зарубежные враги и свои подрядчики, капиталисты, черносотенцы. В Сибири, когда только что создавалась в России рабочая власть, машинист опять увидел, как начали грызть и уничтожать добро советской земли чехи, русские белогвардейцы, японцы, англичане. И изболевшееся сердце старого рабочего раскрылось для революции. «Сынок, красные!» — радостно кричит он, когда видит красную конницу, наступающую против чехов.

После установления советской власти отец опять сел на паровоз и начал водить бронепоезд «За власть советов». «Отец ожил, стал шутилив и весел, чего уже давно мы не замечали в нем... Отцу выдают хороший красноармейский паек». Старый машинист стал на ноги, он обрел, наконец, свой класс и свою родину. И притом это ведь был такой человек, для которого потребовались и война империалистическая, и разруха, и гражданская война, чтобы ему стала ясна единственно правильная линия жизни рабочего человека. Это тяжелая цена, но есть такие вещи, за которые приходится много платить, пока их не приобретешь.

Сын машиниста, мальчик Саша, по замыслу автора — главный герой романа. В некоторых своих чертах, но не в самых существенных, он напоминает Павла Корчагина из «Как закалялась сталь». Саша, подобно Павлу, работает с детства в помощь семье; он переживает горе, бедствия, чрезмерный труд и нежные, трога-

тельные истории детства и ранней юности. Перед Сашей проходят десятки таких же, как он, угнетенных, забытых, но по человеческим качествам прекрасных людей. Образы этих второстепенных персонажей романа часто удаются автору во всей их реальной, народной прелести. Вот одинокая, тоскующая о своем Иване-солдате Марина, с которой живет ее свекор Петр Афанасьевич. Марина подзывала к себе детей и спрашивала у них то, на что ей никто не мог ответить: «Грицько, Грицько, колы Иван прыйде?» Вот Дуся-работница, затем Борис, старый большевик, Алексей Иванович Улин, командир Бекреев и много других. Странно, что у некоторых хороших советских писателей, к ним мы относим и Ал. Савчука, — «второстепенные» герои выходят зачастую лучше «главных». Этому можно найти объяснение, но здесь оно уведет нас в сторону.

Лишенный многого во внешнем мире (даже самого необходимого, например достаточной пищи), мальчик Саша находит для себя компенсацию в быстром росте своего внутреннего мира, в удовлетворении себя воображением, в раннем развитии чувства и самостоятельной мысли, — что часто бывает с пролетарскими детьми. В дальнейшей, более зрелой жизни, такие условия воспитания могут обратиться и в достоинства, и в недостатки. У Н. Островского они обратились в достоинства: вспомним отношение Корчагина к матери, к девушке, которую он воспитал, чуть ли не вынянчил, чтобы сделать ее затем подругой жизни, к брату Артему, — он, Корчагин, сам шел с революцией и всех, кого знал, кого любил, всех увлекал за собою. У Ал. Савчука подобные же обстоятельства изображены несколько иначе. У Саши Яхно есть три сестры — Сима, Женя и Лиза, и брат Володя. Володю Саша не любил. Он говорит про него: «Я никогда не чувствовал к нему жалости. Я избивал его до крови, всячески обижал. Я ненавидел его за то, что он мочился в постель, за то, что ябедничал на меня отцу. Никогда я не жил с ним дружно. А тут вдруг мне стало жаль его: я испытывал какой-то необыкновенный прилив нежности».

Сима, старшая сестра Саши, ушла из дома на заработки еще задолго до отъезда Саши на фронт: она была горничной и официанткой, стала потом офицерской проституткой, вышла замуж за негодяя Адольфа Зарембо, полюбила его и застрелилась, потому что, когда в единственный раз ее душа нашла себе питание, в этом питании ей было отказано. Женя вышла замуж по крайней нужде, Володя и Лиза остались жить неустроенно, — один только Саша ушел в комсомол, затем на фронт, где в геройских подвигах добыл себе славу и будущую лучшую жизнь.

Однако Сима, судя по изложению ее судьбы автором, представляется нам более высоким образом человека, чем «главный» герой повествования Саша; ведь именно Сима тянула всю семью из нужды, помогала ей хлебом и любовью, пока не погибла. Отец делал нечто подобное, с тою лишь большой разницей, что он одновременно хотел полностью удовлетворить свою натуру, ни в чем не мог отказать себе. Володя жил молча, incapable, быть может, на помощь семье и другим людям, но нетребовательный и молчаливый: пролетарий в пролетарской семье. Женя, почти еще ребенок, избавила всех от заботы о себе, протянув руку тому, кто ей первый подал свою руку, не считаясь с будущим личным счастьем и не думая вовсе о нем.

А Саша? Он один (не считая отца) полностью воспользовался счастьем революции и проявил в ней себя героем своего класса.

Для совершенства произведения Ал. Савчука недостает именно того, к чему мы клоним: одновременной и тесно ощущаемой заботы о своем классе и своей

покинутой семье. Ведь рабочая семья — это часть пролетариата; нельзя хорошо чувствовать свой класс, если ты не можешь чувствовать своих близких.

Впервые: «Так начиналась жизнь» // ЛО. 1938. № 6. С. 32–36. Подпись: *Ф. Человеков.*
<А. САВЧУК. Так начиналась жизнь. Свердловск: Свердловское областное издательство.>

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по верстке сб. «Размышления читателя» (ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 103, лл. 18–20 об.).

ДЖАМБУЛ

I

«В пятьдесят пять лет мне стало худо, — рассказывает Джамбул. — От старости и тяжелых условий я стал сутул, как старый беркут, глаза померкли, а голос ослаб. Вместо домбры у меня в руках — палка. Вместо широкой степи — узкая постель. Я угасал, бессильный петь хорошие песни».

В таком подавленном, болезненном состоянии поэт, очевидно, пребывал довольно долго — пятнадцать лет, до самой Великой Октябрьской революции.

«Когда мне исполнилось семьдесят лет, — говорит Джамбул, — я увидел зарю новой жизни. На землю пришла правда для всех живых существ. Я услышал имя батыра (богатыря) Ленина и был свидетелем победного шествия Красной Армии. Вокруг меня закипела такая жизнь, о которой я пел в лучших песнях, как о золотом сне».

К сожалению, мы пока не знаем дореволюционных песен Джамбула — они сейчас записываются и, как нам известно, в скором времени будут переведены на русский язык и опубликованы. Но в предисловии к одной книге поэта приведены два небольших отрывка из стихотворений Джамбула, которые дают нам некоторое представление о прежнем характере творчества Джамбула:

Семьдесят лет я сквозь слезы пел
В юртах дырявых, в голодной толпе,
В холодных зимовках и в нищих аулах
О жизни тяжелой, как груз саксаула,
О жизни крутой, как оленья гора,
Пела надтреснутая домбра...

И еще — в «Песне о Сталине»:

Я ходил по степям, я бродил между скал, —
Загорелый, обветренный и седой —
Девяносто лет я солнца искал,
И солнце предстало передо мной.

Джамбул увидел перед собою солнце человечества, и поэтическая энергия воскресла в нем снова, многолетняя пауза печали и молчания миновала, — пауза,

начатая еще тогда, когда поэт сказал про себя: «я угасал, бессильный петь хорошие песни».

Этот перерыв в творческой деятельности Джамбула имеет сам по себе глубокое и поучительное значение. Джамбул, как всякий большой народный поэт, заключает в себе вместе с тем и мудреца и одного из самых образованных людей Казахстана и Советского Союза (образование мы здесь понимаем не в школьном смысле). Вульгарное представление о народном поэте вообще, как о поэте упрощенном, широком, но недостаточно глубоко разрабатывающем свои темы ради их общедоступности, — такое представление раз навсегда должно быть осуждено и оставлено, как противоречащее действительности, как оскорбляющее народ. То, что принимается народом, не может быть ни мелким, ни упрощенным, ни пошлым, ибо эти ложные качества противоречат массовому жизненному опыту народа, всесторонне охватывающему реальный мир, — поэтому народ, именно благодаря своему практическому, повседневному и массовому познанию действительности, находится всегда наиболее близко к реальной и наиболее глубокой, объективной истине жизни. Как же он, народ, мог бы высоко оценить того поэта, творчество которого не соответствовало бы народному чувству и познанию действительности?..

В лице Джамбула мы имеем сложного и глубокого поэта, человека, живущего на земле почти целый век, умудренного не только своим гением, но и опытом долгой личной жизни, прожитой неразлучно с казахским народом. Изучение творчества Джамбула должно производиться с той же ответственностью и серьезностью, с какой мы изучаем произведения классиков мировой литературы, старый поэт этого заслуживает.

Выше мы сказали, что у Джамбула был перерыв в его творческой деятельности. Для поэта такого мощного воодушевления, как Джамбул, даже кратковременное прекращение поэтической работы должно иметь принципиальное, особое значение. Капиталистическое и колониальное рабство сжимало насмерть казахский народ, оно душило и Джамбула. Энергия его тела и сердца угасала, он становился бессильным как человек и как поэт. Большое значение в этом медленном уничтожении казахского народа и его поэта играли голод, холод, бесправие, распространение болезней, — так сказать, прямые физические причины. Но в отношении Джамбула дело не только в этих причинах. Дело в том, что «семьдесят лет я сквозь слезы пел... в холодных зимовках и в нищих аулах о жизни тяжелой... пела надтреснутая домбра». Петь десятки лет сквозь слезы, обозначать лишь всеобщую печаль своего народа как его единственное достояние и не знать ни времени, ни возможности освобождения, — это равно, по существу, утрате смысла поэзии, сколь бы она ни была прелестна по форме; утрачивается даже не только смысл поэтического творчества, но и ценность самой человеческой жизни, поскольку она заключается в рабстве, в постепенном умерщвлении человека. Не в том даже дело, что сын бедного казаха-кочевника Джабая поэт Джамбул сам ходит по своей родине полуголодный, униженный, в дырявом чапане, а в том, что он ничем не может помочь своему народу, кроме своих песен, оплакивающих его. Но даже самый обездоленный народ в мире нуждается не только в слезах и в печали; точнее говоря — народу необходимо знать свою участь, тем более поэтически выраженную, но еще более ему необходимо знать выход из своей участи. Если же слишком долго петь «сквозь слезы», а народу позволять обливаться слезами, то можно достигнуть

того, что слезы исчезнут в угнетенном народе, но лишь потому, что некому будет плакать — все умрут. Большой поэт должен быть человеком великой чести: Джамбул именно есть такой человек. Он понял в пятидесятипятилетнем возрасте, что солнце жизни еще не взошло, а про тьму он уже спел достаточно песен. Им овладело то, что неточно называется творческим кризисом, который у истинных поэтов сам имеет огромное творческое значение. Душа и тело Джамбула на время обессилели, он отложил от себя надтреснутую домбру. Вовремя отложить домбру или перо иногда бывает для поэта важнее, чем повторить старую песнь.

В новых песнях Джамбула, напечатанных в книге «Песни и поэмы», он изредка возвращается к своим старым песням, но здесь это делается для того, чтобы яснее показать весь великий путь, пройденный его народом, — от рабства к освобождению. В поэме «Моя родина» Джамбул поет:

Эй, скажи мне, судьба великан,
 Чем же вспомню я сум-заман?
 На сердце оставили черный след
 Семьдесят горьких лет.
 Был хан Аблай. Как голодный шакал,
 Он по аулам добычу искал.
 ...Память открыла мне повесть одну...
 Любимому сыну вез хан жену.
 Красавица ехала на коне,
 Рабыни усталые шли за ней,
 Судьба им хомут тяжелый дала —
 Дешевле овцы их жизнь была.

И далее из поэмы «Утеген-батыр»:

Где родной твой казахский народ
 Земли, воды и счастье найдет?
 Запах трав, Утеген, ты вдохни,
 От скитаний своих отдохни...
 Утеген не хотел отдыхать.
 Слез с коня он и начал искать.
 Он искал сорок дней и ночей
 Трав, пригодных для корма коней.
 Степь от края до края прошел —
 Только трав этих он не нашел.
 Что за ценность стране, если в ней
 Нет травы для казахских коней?
 Ведь казах без степного коня,
 Как осенний костер без огня.
 И заплакал в степи Утеген,
 Как герой, заарканенный в плен,
 Как в песках раскаленных седок,
 Конь которого рухнул, издох.
 Обступила его темнота.

Умирала в батыре мечта.
И пошел Утеген в темноту
Хоронить золотую мечту...

Так кончилась жизнь Утегена, казахского младшего брата Автандила из «Витязя в тигровой шкуре». И такова была судьба не только Утегена: в другой обстановке, соответствующей их исторической, национальной особенности, погибали и русские и украинцы, однако их обреченное положение было подобно положению угнетенного казаха. Вот русская песня, родственная по теме и по горю приведенным выше стихам из поэмы «Утеген-батыр»:

Вы поля, вы поля, вы, широки луга, —
Почему в вас, поля, урожая нема?
Только есть урожай — кучерява верба разукрашенная...
Как под той под вербой солдат битый лежал,
Он убит — не прибит, сильно раненый был:
Голова у него вся посрубленная,
Бела грудь у него вся посеченная.
Как на той на груди золотой крест лежал,
В головах у него вороной конь стоял.
Уж, ты, конь, ты мой конь, — будь ты братец ты мой, —
Ты лети-ка, мой конь, по дороге столбовой,
По дороге столбовой — к отцу, к матери родной, —
К отцу, к матери родной и к жене молодой.
Ты не сказывай, конь, что я битый лежу,
А скажи-ка, мой конь, что женатый хожу.
Оженила меня пуля быстрая,
Первенчала меня шашка вострая,
А во двор приняла мать сырая земля.
(Записано тов. В. Боковым в с. Красный Кисляй, Воронежской обл.)

Тема исчерпана до конца — жизнь завершена гибелью: на русской земле «урожая нема» — и лежит «битый» солдат под вербою; на казахской земле Утеген ищет пригодных трав, их нет — «и пошел Утеген в темноту». Но ведь народ — ни казахский, ни русский — не может пойти в темноту. Наоборот: народ не может смириться, пока не будет на земле урожая хлеба и травы. И наибольший смысл этих песен был бы в том, если бы их могли слышать те люди, которые в них воспеты. Джембул это понимает с полной ясностью, — он поет:

...Утеген, Утеген! Где же ты!
Отзовись из немой темноты!..
...Если б мог из могилы ты встать
И сейчас Джегъысу увидеть.

Но мертвые не чувствуют нашей любви к ним. И все же без них — без наших отцов, героев и учителей — наша жизнь была бы невозможна, ни в физическом, ни в духовном, историческом смысле. Поэтому правильное этическое отношение к

нашим предкам и предшественникам, вечная память о них, имеет глубокое прогрессивное значение. Без связи с ними (в смысле продолжения их исторического дела), без живой памяти о них люди могли бы заблудиться на протяжении одного текущего века и озвереть; человеческий, коммунистический мир может быть построен лишь союзом многих поколений. Могила Утегена священна в глазах казахского народа, могила Ленина священна в глазах всего, истинного, трудящегося человечества.

В мужественной глубокой песне «В мавзолее Ленина» Джамбул обращается к скончавшемуся учителю:

Стал мавзолеей твой сердцем земли.
 Волны народов к нему потекли.
 Потоком бескрайним, как годы.
 ...Ты каждый день живешь, говоришь
 С родным своим народом!
 ...Когда я смотрел на звезды Кремля,
 Я видел — в них блещет жизнь твоя
 И твой завет последний.
 Я слышу — в Кремле твое сердце бьет,
 Там твой любимый орел живет —
 Великий твой наследник.

Могила, мавзолеей Ленина стал основанием нового мира, «сердцем земли». Это означает, прозаически говоря, что ленинизм стал высшей всенародной наукой, всемирным средством воодушевления всех угнетенных, обеспечением их победы и счастья.

II

До семидесяти лет, до заката жизни Джамбул жил бедняком и певцом печали своего народа, разделяя с ним его судьбу. Он, конечно, и тогда уже был знаменит в Казахстане, и если бы он окончил свою поэтическую деятельность на грустных песнях, то и тогда казахский народ сохранил бы навсегда или надолго благодарность к Джамбулу, потому что печаль уменьшается в человеке, когда она разделяется с другом-поэтом. Однако задача всякого человека по отношению к другому человеку, и поэта в особенности, не только уменьшить горе и нужду страдающего человека, но и в том, чтобы открыть ему жизненное, реально доступное счастье. В этом именно и есть высшее назначение человеческой деятельности. Если же такая деятельность почему-либо (по внешним, непреодолимым пока условиям, например) невозможна, тогда всякое другое дело является лишь подготовкой, предисловием к настоящей работе и томительным выжиданием ее. Джамбул начал свой поэтический путь с двенадцати-четырнадцати лет, и, естественно, к шестидесяти годам он, не достигнув цели своей жизни и цели поэзии — освобождения и счастья казахского народа, изнемог; изнемог не только поэт, но и вся его степная родина, доведенная исторически нарастающим угнетением до вымирания, технически безоружная и беспомощная перед лицом природы. Неизвестно было — успеет ли счастье застать народ в живых. И Джамбул содрогнулся.

Но поэзия и жизнь, по слову одного старого французского писателя, зарождаются на солнце, прежде чем заставить биться человеческие сердца. В Октябрьскую революцию это солнце старого Джамбула и его народа взошло в Петрограде. Немного позже его свет дошел и до Казахстана. Кочевая, полуфеодалная, замирающая родина Джамбула вошла в семейство советских народов, судьбу Казахстана взяли в свои руки бывшие байские батраки, пастухи и рабочие.

Смертная, горькая действительность сама превратилась в поэтическое явление, хотя и не была еще выражена Джамбулом, и в этой действительности уже с первых дней революции находилось в зачатке всенародное счастье. Та самая земля, на которой все песни становились все более печальными, а жизнь утрачивала свой даже самый жалкий смысл, — эта земля теперь словно воскресла, заново вспаханная и орошенная руками бедняцких батыров, объединившихся вокруг Ленина и Сталина. Мир, дотоле бывший точно отдаленным и чуждым, сразу приблизился к сердцу старого поэта, и поэт, почувствовав смысл великой жизни, опять узнал в себе силу юности и вдохновение песни.

Когда перешло мне за семьдесят лет,
 Ленин, Сталин открыли мне свет.
 Труб золотых разносился зов —
 Армия вечных рабынь и рабов,
 Сильная, грозная армия шла,
 Дворцы захватила и троны снесла.
 ...Тогда над степями, ярко горя,
 Взошла моего народа заря!
 Верных коней казахи седлали,
 На гребнях гор костры зажигали,
 Чтоб родная Москва увидала...
 ...Я в песнях прославил тот смелый год.
 С ним вместе родился и мой народ.
 Источники жизни забили в нем,
 Смел и велик он в движенье своем!
 С тем годом воскресла моя душа,
 Я счастье нашел, и бодр мой шаг.

Поэт был воскрешен революцией; он получил от нее ту тему, в которой нуждается для своего расцвета вся мировая поэзия. Долгие бедствия казахского народа преждевременно породили в Джамбуле старость и слабость, но счастливая революция возвратила ему энергию жизни и песни. Осмелимся даже сказать, что, быть может, благодаря возможности петь новые песни, воодушевляющие народ на завоевание им своей высокой, счастливой судьбы (а не только, как прежде, утешающие его в беспросветной печали), и благодаря тому, что эти песни сбываются, а не остаются лишь сладостными звуками, — может быть, именно благодаря этому Джамбул поборол свою старость, и почти в столетнем возрасте он живет и видит мир с воодушевлением юноши. Ведь в лице Джамбула мы имеем необыкновенно органический дар поэта; точнее говоря, песня у него тесно сочетается с сердцем, с душою и телом, и сама жизнь в некоторой части зависит от поэтической песни и является ее функцией.

Кто подумает, что Джамбул в этом случае является исключением, тот грубо ошибется. Необязательно, чтобы возрождение человека шло через поэзию, — нет, здесь существует почти столько же средств, сколько есть людей. Профессор Образцов (железнодорожник), академик Бах, академик Губкин, машинист-орденоносец Яблонский и многие другие пожилые люди работают в иных областях. Молодых же, творчески одаренных людей, известных всей стране, можно назвать чрезвычайно много. Дело здесь не в возрасте, а в социалистической революции, которая равно одухотворяет старого и молодого человека, и если человек стар, то революция «поправляет» ему и возраст. И, наоборот, в рабском обществе, где человек живет механически, молодость не во многом отличается от старости, и дряхлость, усиленная равнодушием, рано овладевает людьми.

Одухотворение, которое почувствовал Джамбул от революции, было не просто возрождением в нем поэта и человека, но и развитием, совершенством его разума и творческого чувства. В «Песне солнцу» (1937) — одной из самых напряженных, радостных и искусных песен во всем сборнике — Джамбул говорит:

...Народ мой из нор вековых и берлог,
Из вечных могил, из холодных берлог,
Вышел за Лениным в Октябре
На самую солнечную из дорог.
...В глубоких ущельях деревья растут,
Жемчужные реки в долинах бегут,
А гордые горы над Алма-Ата,
Как слава и сила народа, встают.
...Солнце, скажи, что душою Джамбул
В Киргизии, там, где поет Алымкул,
И в Грузии солнечной, и в Кабарде,
И там, где Мадрид, как батырский аул!
Цвети моей Родины радостный сад,
Лети, соловей, в мой чарующий сад,
Песню о радости, как соловей,
Пой, кто душою и сердцем богат!
О, солнце, ты песню Джамбула разлей,
Ты песню великих народов разлей,
Повсюду, где праздника майского ждут,
Повсюду, где люди живут на земле!
Пусть счастье сияет и радость горит.
Пусть беркут победы над миром парит,
Пусть с нашею песнею шар земной
Голосом радости заговорит!

В этой песне-стихотворении передано истинное, точное чувство любви к своей родине и интернационализм поэта. Вначале воспет Казахстан, — любимый, но не единственный, не отгороженный от мира ради своего национального блага. Ревнивое, узкое чувство любви лишь к своей стране, так сказать, в ее «административных границах», приводит патриотизм к истощению, и само по себе такое чувство бедно и элементарно. В чувство родины Джамбул включает и Киргизию, и Гру-

зию — весь Советский Союз. И не только его: «душою Джамбул... и там, где Мадрид, как батырский аул!» Шире того: «Пусть беркут победы над миром парит, пусть с нашею песнею шар земной голосом радости заговорит!» Еще не повсюду на земле наша родина, но если мы хотим, чтоб она была повсюду, то лишь для того, чтобы на всей земле люди заговорили голосом радости. Желание поэта здесь полностью совпадает со смыслом социализма.

По энергии этой песни, по ясности и прелести ее, мы угадываем, что на родном языке Джамбула она представляет из себя шедевр литературного искусства. Жаль, однако, что поэт, в котором есть гений, почти никогда не имеет для себя равносильного переводчика, ибо трудно найти такого человека, который был бы одновременно и гением искусства и гением скромности, потому что, если он будет мастером искусства, для него самого тогда потребуются переводчики на многие языки. Выходом из положения является лишь сближение и дружба больших поэтов разных национальностей, тогда они будут переводить друг друга.

III

Джамбул — певец Сталина, Он является создателем самого разработанного поэтического образа учителя человечества. В большинстве песен и поэм сборника трактуется, в сущности, как тема, один великий образ. И это обусловило богатство и многообразие песен и поэм сборника, так как, изображая Сталина, поэт изображает весь мир — его счастье и его борьбу за счастье, его историю и будущую судьбу, его труд и его надежды. Деятельность Сталина имеет всемирное, всечеловеческое значение, и, естественно, что, сосредоточив свое творчество на создании образа Сталина, Джамбул изображает нам мир и историю (включая и будущие века) в одном человеке. Это в высшей степени художественно экономно, но в такой же степени и трудно. В одном лишь случае можно себе представить, что такая задача будет приблизительно выполнимой: если появится художественный гений великой одухотворенности, который хотя бы в отдаленной, но все же соизмеримой степени являл собою литературный эквивалент поэтически создаваемого образа вождя человечества. Появление поэта подобной силы мы представляем себе с трудом. Вероятнее всего, что образ Ленина и образ Сталина в литературе будут создаваться коллективными усилиями многих высокоодаренных поэтов, и лишь из сочетания их произведений у будущих читателей возникнут образы преобразователей земли и истории человечества.

Именно к таким высокоодаренным поэтам, которые несут свою часть работы в смысле создания поэтического образа Сталина, мы относим и Джамбула. За ним есть преимущество в первенстве: Джамбул первый или один из самых первых поэтов советских стран попытался воспеть Сталина. Он сделал это с полным отчетом в своих силах и с необыкновенно мудрым решением своей задачи.

Сталин! Ты крепость врагов сокрушил!
 Любимый! Ты житель моей души!
 ...И с солнцем хотел я тебя сравнить,
 Не мог тебя я и с солнцем сравнить!
 Может и солнце порой изменить —

Светит оно лишь в ясные дни.
 Сталин! Сравнений не знает старик...
 Сталин, как вечный огонь горит.
 С родной домброй по степям я пройду,
 Сокровище слов в народе найду.
 Я песни посею в пылких сердцах,
 И вырастут песни степного певца.
 В песнях этих найдут поколения
 Достойное Сталина сравненье!

В последних шести строках Джамбул находит единственно, пожалуй, возможное решение темы: он хочет обратиться за новым сокровищем слов к народу, затем из этого сокровища образовать другие, лучшие песни о Сталине, — но и тогда поэт еще не останется удовлетворенным. Он желает свои новые песни «посеять в пылких сердцах», чтобы они, эти новые песни поэта, умножась на вдохновение многих пылких сердец, лишь впоследствии выросли бы и дали свои полноценные поэтические плоды. Свою же творческую работу Джамбул, очевидно, рассматривает только как подготовительную, свои песни — как «плодотворные семена» будущих, более прекрасных цветов. Это мудро и скромно.

Любовь поэта к Сталину выражается в непосредственных, простых и естественных народных словах. Сталин является душой, разумом, волей и сосредоточенной силой движения народа в великие будущие времена его всемирной торжественной судьбы. Но эта любовь не есть лишь результат поэтического настроения, она у Джамбула, как и у всего советского народа, имеет глубокое, несокрушимое, рациональное обоснование. Сталина любят за уничтожение бесправия, голода и преждевременной смерти людей, за то, что он бережет детей и обеспечил покоем старость, за то, что через его разум темные дотолы массы человечества узнали тайны вселенной и своего счастья:

...Я в старости вызнал все тайны вселенной,
 Красу ее, прелесть и смысл сокровенный,
 И выси хребтов, и пространство степей,
 И недра земли, и глубины морей.
 Мы были слепыми, но зрячими стали,
 Глаза нам открыл на вселенную Сталин.

И за такой закон любят Сталина, —

...по которому едут учиться
 Дети аульные в школы столицы.

И за свое, уже практически достигнутое, счастье любит народ Сталина. И эта любовь в дальнейшем времени может лишь возрастать, потому что счастье всех советских народов увеличивается; оно увеличивается благодаря всеобщему труду, благодаря науке и разуму, распространенным Сталиным среди всех ранее угнетенных честных людей, благодаря росту самого разума в советском человеке.

Старый казах Джамбул видел Казахстан рабским и теперь видит его социалистическим. Он сам ходил в нищей одежде раба, а сейчас он великий народный поэт Советского Союза. Его любовь к Сталину и поэтическая энергия питаются такими мощными источниками, которые убудут в Джамбуле только вместе жизнью поэта. Но сама жизнь Джамбула и не должна скоро убыть, поскольку она согревается вниманием и любовью к поэту со стороны всего советского народа.

Джамбул видит теперь Казахстан богатый, промышленный, освещенный электричеством, согретый и накормленный, он знает свой обновленный народ, все более овладевающий культурой, все более заслуживающий славу подвигами и трудом.

Меня окружили, как семь сыновей,
 Семь мужественных белозубых друзей,
 Семь славных, бывавших в Кремле, чабанов,
 Имеющих семь орденов.

И недалеко то время, когда ранее малоизвестный бедный пастушеский народ станет одним из самых богатых, культурных и благородных народов земли. И почему же этому не быть, если:

Все наше — и воздух, и пенье воды,
 Джайляу, просторы полей и сады.
 При жизни такой смеется, поет,
 Талантами блещет народ.

Это верно, — и сам Джамбул, как сын казахского народа, как одно из высших доказательств его культуры и одаренности, уже является залогом необозримого прогресса своей родной страны и всего Советского Союза.

Впервые: Джамбул (О книге «Песни и поэмы») // Литературный критик. 1938. № 3. С. 118–127. Подпись: *А. Фирсов*.

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по верстке сб. «Размышления читателя» (ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 103, лл. 23 об.–29).

КНИГА О ЧЕЛОВЕЧЕСКОМ ДОСТОИНСТВЕ

Репортер Джин, гражданин Соединенных Штатов, остался без работы. Он и не мог ее долго иметь в условиях плутократического общества, потому что никогда не мог понять прямой связи между наличием денег и имущества и человеческим сознанием. Он часто видел, что дело обстоит наоборот — именно, что бедняк бывает возвышенным человеком, а богатый — ничтожеством. Джин не умел быть подхалимом, то есть превращать в газете жестокую действительность кризисного капитализма в некую аллегория почти блаженного существования, ради устойчивости положения империалистических «хозяев жизни».

«Мое поколение, — пишет автор от лица молодого Джина, — не было “погибшим поколением” (т. е. поколением юных интеллигентов, прошедших через миро-

вую войну. — А. П.). Мои ровесники так и не нашли самих себя... Мои друзья принадлежали к погибшему поколению, и я не совсем понимал их... Сколько помню, я всегда был способен смеяться над вещами, вроде “спасения мира для демократии”... И так как они дорогой ценой спасли мир для многого, как, например, Хемингуэй и аморальность, мне не было нужды впадать в те же крайности...»

Действительно, вовсе нет нужды впадать в крайность убийства себя и других на войне, чтобы в ее результате появились, к примеру, такие реальные «ценности», как погибшее поколение, затем, поколение, совсем не нашедшее себя, и аморальность. Эти ценности можно приобрести более дешевым способом, чем на войне, — просто в кабаках, в разгуле, в философии цинизма и принципиальной опустошенности и в прочих вещах, требующих, однако, свободных средств к жизни и свободного времени. Беднякам же из интеллигентов для приобретения этих вещей пришлось пережить войну, чтобы освободить себя от иллюзий веры в положительный идеал жизни, а иногда и от сознания своего и чужого человеческого достоинства.

Джин был случайно более счастливым: во-первых, он был моложе пресловутого «погибшего поколения»; во-вторых, в нем, с юности безработном, ничего еще не образовалось столь ценного из опыта жизни и труда, что могло бы погибнуть и о чем можно было бы жалеть и плакаться весь остаток дней, как это делают «погибшие»; и, в-третьих, Джин хотел приобрести личным участием в современной действительности, как бы она ни была жестока, все, чего он не имел и чего еще не знал; это последнее — наиболее благородное намерение.

У Джина есть красивая невеста Эйлин, зарабатывающая себе на пудру и чулки тем, что она позирует для различных рекламных объявлений. Она пытается буквально зарабатывать себе на жизнь зубами, показывая их ради какой-нибудь зубной пасты. Эйлин искренно любит Джина и готова на всякую жертву, лишь бы жить с Джином совместной семейной жизнью. Но брак этих двух юных людей не состоялся и, наверное, не состоится никогда...

Джин не мог жить нахлебником ни у Эйлин, ни, тем более, у ее замужней сестры, хотя муж сестры был его товарищем по профессии, тоже журналистом, личным другом и добрым, порядочным парнем. Поэтому Джин взял свой узелок и ушел в пучину Нью-Йорка.

Началась Одиссея безработного человека, написанная честным, свободным и остроумным пером. Джин обошел все общественные помещения, где можно было бы отдохнуть, но его отовсюду выгнали — спать нигде не разрешалось. И в первую ночь он не выдержал: снял комнату на сутки за последние деньги.

Но дальше Джин начал привыкать к своей судьбе, хотя тоже не сразу. Попав в ночлежку, он в три часа ночи собирается из нее выходить: ему не понравился спертый воздух, и он раздавил подбородком на подушке клопа.

«— Черт бы взял эту ночлежку, — сказал я громко...» «— Что с вами такое?» — спросил в прихожей один из дежурных служащих. «— Обстановка у вас мне не нравится». «— Ему нужно помещение окнами на юг. — Там в спальне рвет одного. Подите посмотрите, что с ним случилось. — Не все ему жрать, пускай и вырвет для перемены, — сказал первый. — Взятчики, паразиты, сукины дети! — сказал я».

После ряда приключений, единственным положительным результатом которых было, что Джин еще не умер с голоду, герой книги попадает в «Рванный Город», иначе Гувервилль (т. е. город имени Гувера, названный так в насмешку над этим президентом, ничем не помогшим ни безработным, ни работающим).

Рваный Город в данном случае представлял собой несколько лачуг на пустыре по берегу Ист-Ривер. В этом «городе» и устроился Джин, на жительство с одним товарищем. Здесь Джин впервые знакомится с коммунистом, организатором безработных, Чокм Эндором. Джин спросил у Чока, «какие у него планы на будущее, и он ответил: — Укреплять партию. Я сказал: — Твои личные планы. — Он ответил: — Вот именно». Далее Джин сказал: «— Я ни разу не видел, чтобы ты отдыхал хоть двадцать минут подряд. Как это ты можешь выносить такое сверхъестественное напряжение? — Для меня оно не сверхъестественное, — сказал Чок». Этот эпизод превосходен, и весь образ Чока, намеченный здесь и развитый автором в последующем изложении, дает читателю пластическое, благородное представление об американском рядовом коммунисте. Как хорошо, что над образом Чока Эндора работал настоящий, глубокий художник Эдуард Ньюхаус! «Дружить с ним (с Чокм), — говорит Джин, — значило работать вместе и думать о задачах рабочего движения. Некоторые видят здесь доказательство душевной черствости коммунистов. Это неверно. Такая близость, по-моему, гораздо теплей и крепче, чем дружба в студенческих общежитиях, на футбольном поле или в кабачке за бутылкой виски. Она создает глубокое взаимное понимание».

Чок Эндор вовлекает почти всех безработных жителей Рваного Города в рабочее движение, и для многих оно, в том числе, и для Джина, делается единственным и самым серьезным смыслом жизни. Чок был не только здравым организатором безработных людей, — он был их помощником и утешителем, именно потому он и был хорошим организатором. «Чок пошел помогать Хопкинсу, который поправлял хибарку Смитти» — и подобных эпизодов много в этой книге. Чок помогал безработным прямой, личной работой, чтобы немедленно облегчить им их тяжелую судьбу. Для него не было «малых» или недостойных его дел.

Посетив как-то свою невесту Эйлин, Джин вдруг задумался около своей возлюбленной. Эйлин это не понравилось, и она сказала: «...ты думаешь не обо мне. О чем ты думал?» Джин ответил: «— Об Анджело Херндопе... Это негр, которого присудили к восемнадцати или двадцати годам каторжных работ за то, что он организовал мирную демонстрацию безработных... Кто-то интервьюировал его, и почти все пятнадцать минут, которые ему дали, он говорил о том, как он рад освобождению Георгия Димитрова. — А кто это такой? — Георгий Димитров — один из самых убедительных доводов в пользу того, что стоит жить на свете. — Я хотела бы быть для тебя таким доводом» — говорит Эйлин.

Но нет. Эйлин, как довод в пользу жизни, конечно, существует для Джина, но у него есть теперь и другие доводы, глубокие и потрясающие, запечатлевшиеся в нем в Рваном Городе безработных.

Однако пожить в Рваном Городе Джину пришлось недолго. Представители Торговой Палаты предложили безработным — в «интересах» коммерции, благонравия, пожарной безопасности и прочего оставить Рваный Город», хотя жители его были, во всех смыслах, самые аккуратные и скромные жители района, может быть, правда, мало выгодные для лавочников, как покупатели. Безработные, естественно, отказались: куда же им было деваться? Неужели терять даже сон под крышей? — Тогда советники коммерции подкупают одного разложившегося типа, тот поджигает хибарку, где спал больной безработный Лейт, и Лейт погибает в огне. Но зато пожарная «опасность» Рваного Города — налицо. В это же время Джин получает

работу в газете, но уже не успевает пойти туда: он не может отойти от своих товарищей и оторваться от событий.

По предложению Джина группа безработных запирается в одном жилище, приготовившись к сопротивлению против полицейских и всех прочих властей Нью-Йорка. Полиция и пожарные, прибывшие в огромном количестве, вытравляют из домика Джина и его товарищей слезоточивым газом. Выскочив из домика в бессознательном состоянии, Джин дает затрещину какому-то полицейскому лейтенанту.

Спустя время Джин приходит в сознание; он в больнице, на руках у него наручники, он уже арестант и не увидит ни свободы, ни Эйлин, но зато он приобрел то, чего не сумели приобрести его предшественники по возрасту — «погибшее поколение». Джин разделил судьбу рабочего класса и разделит его великое всемирно-историческое будущее.

Книга закончена, но Одиссея угнетенного американского рабочего класса далеко еще не завершена.

Общую оценку произведения Эдуарда Ньюхауса можно сделать словами самого автора: для этой книги не напрасно была истрачена бумага, «ради которой люди рубят деревья, полные соков и жизни».

Впервые: Литературный критик. 1938. № 6. С. 235—237. Подпись: *А. Фирсов*. <Э. НЬЮ-ХАУС. Спать здесь не разрешается. «Всемирная Библиотека». М., 1938.>

Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

«ТОСКА ПО ВЫСОТЕ»

В 4, 5 и 6 книгах «Нового мира» и одновременно в тринадцатом томе альманаха «Год XXI» напечатан роман Леонида Соловьева «Высокое давление».

В этой своей рецензии на произведение советского писателя мы ограничимся лишь перечислением тех ошибок и погрешностей в романе, которые несомненны и поддаются объективному доказательству, а общую оценку произведения дадим очень кратко, не желая свой вкус навязывать читателю, потому что вкус иного читателя может быть более точным, чем наш.

Помощник паровозного машиниста Михаил Озеров «долго раздумывал о смысле жизни, о своем будущем». И вслед за этим дается как вывод из раздумий молодого человека: «Уже давно его томили и тревожили неясные мечты о славе, о подвигах». Желая пробиться к славе, Михаил пишет киносценарий. «Это был героический сценарий, прославлявший красного моряка Ивана Бурового, победителя всех князей, баронов и генералов. Роль самого Ивана Бурового Михаил предназначал себе». Картину «Чапаев» Михаил смотрел одиннадцать раз, стихи в местной газете печатал дважды, в драмкружке ему поручали самые ответственные роли, поэтому «Михаил вдруг почувствовал себя необычайно сильным, способным сделать все — и сразу поверил в это, потому что сомнения — печальная привилегия зрелости... сомнений в его душевной описи не значилось». Сомнений пусть не значится, но хорошо было бы и точнее соответствовало действительности, если бы в «душевной описи» советского молодого человека, изображаемого Л. Соловьевым, значилась человеческая, народная, советская глубина. Будем продолжать наше изу-

чение, а пока что в образе юноши, пытающегося пробиться к славе через кинематограф, нет ничего истинно-глубокого, социалистического, что бы отличало его от молодых людей, пробивающихся к славе, скажем, в Голливуде и других местах. «Он мог бы перенести любые испытания». «Чтобы проверить свою выдержку он простоял однажды целый час с вытянутыми вперед руками». «Если бы он слышал когда-нибудь о геральдике, то нарисовал бы для себя герб... “Сделай или умри!”».

Черты характера Михаила изображены отчетливо, но эти черты могут представлять абсолютную ценность лишь в соединении с другими качествами человека, а не сами по себе. Сами по себе такие особенности означают только повышенное самолюбие, желание отличиться во что бы то ни стало, и отличиться довольно избитым или вульгарным путем — через кино: на восхищение девушкам. Такая характеристика советского юноши слаба и недостаточна; в ней отсутствует главное — чем отличается Михаил, к примеру, от американского юноши (по своим внутренним качествам).

Михаил любит Клавдию, работницу депо, и пользуется ее взаимной любовью. При этом любовь Клавдии, в прошлом сироты, попавшей в воровскую компанию, перенесшей лагеря, гораздо глубже, прямодушнее и искреннее любви Михаила. «Даже недостатки его казались Клавдии достоинствами — нетерпеливость, вспыльчивость, особенно властность, которую она бессознательно поощряла: ей нравилось быть покорной и послушной ему». Конечно, воля автора изображать девушку, вытерпевшую столько горя, почти готовой рабыней и даже аргументировать это свое положение, но его аргументация действует обратно: Клавдия выигрывает в чистоте и естественности своего образа, а Михаил проигрывает. — «Она (Клавдия) не понимала, что для нее эта жизнь была уже достигнутой высотой, а для него (Михаила) — только началом подъема; она завоевала эту жизнь, а он получил как будто в подарок». Понятно, токарем легче быть, чем заключенным, а насчет «достигнутой высоты» сказано просто в защиту главного героя — Михаила. Зачем? — Пусть он сам защищается. «Клавдия смотрела больше вниз, в прошлое... а Михаил за неимением прошлого смотрел вверх, в будущее, и тосковал по высоте». Одним словом, у Клавдии есть большой жизненный опыт, заработанный в тяжких испытаниях характер, здравая оценка блага свободной жизни, а у Михаила есть только киносценарий и «тоска по высоте».

Но кто из них более вооружен и подготовлен для действительного завоевания высоты жизни? Конечно, Клавдия. Именно потому, что у нее есть прошлое, есть пережитые и преодоленные бедствия, есть настоящая закалка, а не комические упражнения с «вытянутыми руками». Автор же хочет почему-то снизить образ Клавдии и доказать, что Михаил более подготовлен для «высот»: «В ней текла мирная, честная кровь заботливой хозяйки». Ну и что же? Разве эта кровь хуже, чем кровь рвущегося вперед честолюбца, человека без прошлого, не имеющего серьезного жизненного опыта, получившего все в подарок одним случаем своего рождения в счастливой стране?..

В конторе депо служит счетоводом некий Чижов. Он ухаживает за Клавдией. Автор сразу изображает Чижова как отвратительного человека — и с лица, и с души: «в желтых немигающих глазах... было что-то неуловимое — этакий слабый, необъяснимый и неприятный запах его души». Несколько дальше: «Особенно мучился он (Чижов) в дни составления полумесячных ведомостей на зарплату, когда против фамилий начальника депо, инженеров и машинистов писал цифры от пятисот и

выше, а против своей фамилии — девяносто. Он завидовал пассажирам спальных пульмановских вагонов, проходим в новых костюмах» и т. д. Тип, может быть, неприятный, но понятный: он просто материально бедный человек. Но сколь художественно дешево и литературно бестактно выбирать для отрицательного образа такой персонаж! Ведь это в точности по Хенкину: в его репертуаре была такая фраза-характеристика: «Ну, он же бухгалтер? ну — дурак, вы понимаете?» Л. Соловьев избрал для роли подлеца счетовода. Мы не смеем предлагать счетоводов в качестве исходных персонажей для создания высоко-положительных образов современности (хотя нечто подобное было бы чрезвычайно интересно), но укажем, что художественно и политически обездоливать уже «обездоленных» «счетоводов» дело слишком легкое и — для настоящего художника — ложное. Гоголь в «Шинели» поступил совсем иначе, хотя там ведь тоже был «счетовод». Задумав образ Чижова «по Хенкину», автор осуществил его отчасти «по Зоценко» (напр., фраза Чижова: «Довольно стыдно и даже нахально приводить жену в такую комнату»), а уже закончил судьбу Чижова по-своему, превратив его в фашиста-диверсанта.

Чижов одержим манией — разбогатеть, стать независимым, значительным человеком, — если бы возможно, он стал бы хозяином небольшого завода томатных консервов. У Чижова есть и самолюбие, пусть худосочное. Он хранит фотографии, привезенные с курорта, с собственными надписями: «Я, садящийся в лодку», «Я, гуляющий в парке». Но его одного трудно осудить за такое себялюбие, потому что Михаил тоже снялся в двенадцати видах для своего сценария, в котором он собирается сыграть роль Ивана Бурего.

Чижов встречается с крупным вором по фамилии Катульский-Гребнев-Липардин (у этого вора опять-таки, как и у Чижова, желтые глаза: видимо, это «расово присущий» всем мерзавцам цвет глаз); Катульский — бандит с философией; он говорит Чижову: «Я враг всех правил и ограничений. Сильная личность имеет в мире только один закон: свое желание. Вам это понятно?» Вообще этот Катульский рассуждает таким образом, точно он только что приехал с курсов Геббельса из Германии. Автор не захотел, очевидно, тратить своей художественной силы на создание образа подлеца (ведь подлец — это тоже образ, а вовсе не пустяки) и сделал Катульского по макету «фашиста вообще», выросшего из уголовника; к тому же автор обильно воспользовался материалом из вышедшей в свое время книги «Беломорканал», но в той книге были типы гораздо реальнее и сложнее Катульского.

У автора очень много гражданской честности, поэтому он настолько презирает Чижова и Катульского, что, когда дело касается их, допускает литературную небрежность. Например. — Катульский расстегивает пиджак Чижова и засовывает ему в карман деньги. — «Рукой он (Катульский) почувствовал, как прыгнуло и затрепетало алчное сердце Чижова». Алчность едва ли превращается в прыжок сердца, тогда бы и любовь можно было измерять градусником, а освобождать от любви горчичниками.

В романе есть два замечательных образа старых машинистов — Петра Степановича и Вальде, честных и героических художников паровозного искусства. Правда, в советской литературе у них есть уже предшественники, но и варианты подобных образов всегда будут для читателя интересны. Эти машинисты — воспитатели Михаила, и всем, что он впоследствии приобрел хорошего, Михаил всецело обязан им обоим, особенно Вальде. Они-то, Вальде и Петр Степанович, по существу, и представляли то доброе прошлое, усвоив которое, Михаил, возможно, достигнет

высот своего будущего, — уже за пределами романа. Но в изображении Петра Степановича автором допущен ряд крупных непоправимых ошибок. Наиболее неприятная из них следующая: «Главной заботой в жизни Петра Степановича было — дожить до полного мирового коммунизма». Дело здесь и в смысле и в интонации фразы. «Мировой коммунизм» звучит здесь как блажь и прихоть старика; для коммунизма это значения не имеет, а образ старика сразу испорчен. Если автор допустил (ради оживления характеристики Петра Степановича) оттенок комизма, то здесь этот оттенок идиотичен, а кроме того, автор не владеет искусством комизма, судя по всему тексту романа. Он, к примеру, так описывает Степана Карнаухова, веселого рабочего парня: «Как только Степа вошел, все засмеялись, а почему — неизвестно. Так было везде, где бы ни появлялся он». Такой парень нам, читателям, известен, и мы его легко представляем, но не в силу авторского изображения, а за счет собственного воспоминания.

Михаил, хотя он и окружен хорошей рабочей средой, хотя у него есть великолепные наставники в лице двух старых механиков, работает и живет неровно, с большими для него трудностями». Любовь его с Клавдией тоже полна огорчений и несколько раз доходит почти до окончательной разлуки. Это течение судьбы Михаила автору удалось описать естественно, потому что Михаил — человек, осложненный собственным эгоизмом и честолюбием: ни работа, ни любовь у него не могут проходить без несчастий и огорчений для других людей; он ведь думает и поступает либо ради одних своих интересов, либо в «пылу» своего характера, что тоже есть лишь некое страстное и узко-личное самоудовлетворение.

Закончив сценарий, Михаил отослал его на кинофабрику в Москву. Сценарий был отклонен. Одно желание славы оказалось слабым материалом для искусства.

Меж тем Чижов совсем объединился с Катульским по воровской «профессии». А Катульский пошел «выше» — он встретил через старого знакомого в одном большом городе некое «лицо», то есть просто агента иностранной разведки. Агент поручил ему диверсионную работу. Катульский «страхом и милостью» перепоручил работу Чижову. В первую очередь нужно было устроить железнодорожное крушение.

Клавдия, доведенная до отчаяния безжалостным, ревнивым своенравием Михаила, бежит из города, хотя ее рабочие подруги и друзья благородно сделали все, чтобы помирить ее с Михаилом, да и сам Михаил втайне жить не мог без Клавдии и уже помирился с ней на вечеринке, но по случайности не успел увидеться с Клавдией — для окончательного разговора о совместной будущей жизни.

Клавдия садится в вагон, который только что прицепили к скорому поезду. В этом вагоне, по поручению Катульского, Чижов испортил, очевидно, сцепное устройство и тормоза, чтобы вагон, будучи хвостовым в поезде, оторвался от состава на ходу. Счетоводу Чижову (хотя и служившему в конторе паровозного депо), положим, было довольно трудно совершить такое вредительство: технически ведь Чижов невежда. И как он это сделал в условиях пассажирской станции? Помимо воздушного, автоматического тормоза, из вагона можно тормозить ручным штурвалом, а вагон был населен не сплошными пешками, трусами: в вагоне, например, ехала та же Клавдия, рабочий человек, знающая толк в технике; в заднем вагоне, кроме того, обязательно едет технический агент, в прямую обязанность которого входит, в числе прочего, и ручное торможение при обрыве.

Но допустим, что Чижов как-либо разъединил все тормозные тяги или снял даже тормозные колодки (хотя представить, как произвел эту сложную операцию

дрожащий трус Чижов в окружении станционных работников, — немыслимо), потому что автору так нужно для эффектного эпизода его романа.

На подъеме вагон действительно оторвался от поезда и пошел с нарастающей скоростью под уклон. Развив огромную скорость, вагон должен пролететь станцию, где его прицепили, и затем на закруглении сорваться с рельс и разбиться вдребезги.

Старый машинист Вальде, по своей инициативе, садится на ветхий маневровый паровоз, где помощником работает Михаил, и на опасной для старой машины скорости они удерживают оторвавшийся вагон ранее, чем он дошел до закругления, которое выбросило бы вагон с пути. Описание работы паровоза в этом случае с технической стороны содержит ошибки, непонятные тем более, что автор часто правильно трактует машину. Например, Вальде и Михаил повышают давление в котле сколько хотят: «Стрелка манометра давно перешла красную черту и легла на шпенек. Если бы стрелка могла двинуться дальше, она, возможно, описала бы полный круг». Но автор ведь сам упоминал про предохранительный клапан, спускающий пар из котла после определенной величины давления. Что случилось теперь с этим клананом?.. Нельзя достигать эффекта за счет спекуляции на невежестве читателей. Как автор может теперь убедиться, это «себе дороже стоит».

Все пассажиры вагона спасены. В этом же вагоне автор встречает Клавдию. Вальде и Михаил становятся героями: о них пишут в газетах, их показывают в кино на экране. Старик Вальде, конечно, более действительный герой, чем Михаил, потому что Михаил лишь подчинился требованию Вальде ехать и он не смог бы отказаться перед лицом старика, своего учителя. То, что на вопрос Вальде перед поездкой — «Михаил ответил без колебаний, в тон ему: — Я есть в душе коммунист», — не убеждает читателя. Михаил может стать коммунистом только в будущем, если он поставит это себе главной задачей жизни, вместо карьеристского стремления к славе через кино.

И все же, под руководством Вальде, Михаил сделал положительный и большой шаг в своей жизни. Ища славу в Москве, он нашел ее на старом, станционном паровозе. С Клавдией у него теперь, после страшного опыта, налаживаются счастливые отношения.

Но что же дальше? Дальше Михаил опять садится писать киносценарий об Иване Буревом, только хочет написать его совсем иначе, чем писал прежде. Михаил непременно желает стать писателем. Что же, час добрый. Жалко лишь Клавдию, которая не увидит хорошей жизни с Михаилом, особенно, если он, на грех, станет взаправду кинописателем.

Из всех образов людей в романе, в которых есть черты нового советского человека, — в характере и в поведении, — автору удались два: старика Вальде и девушки Клавдии. Ими оправдывается все произведение. Главный же герой, Михаил, к образу нового человека не принадлежит. Жизни в новом мире молодого человека учил старик. Хорошо и надежно ли он его научил — неизвестно: ведь Михаил опять взялся за сценарий, как за более действительное средство славы, чем паровоз. И это нас смущает. Легко может случиться, что из Михаила не выйдет толку в кино, а на паровоз он уже и сам не возвратится. Машина не любит, чтобы ее любили половинной любовью. Это и Вальде говорил. А для кино, как для всякого искусства, гордости, эгоизма и дерзания еще очень мало. Характером же человека, будущего художника, Михаил не обладает, или автор романа его, этот характер, нам не захотел показать.

Впервые: «Высокое напряжение» // Литературное обозрение. 1938. № 15. С. 9–16. Подпись: *Ф. Человеков*. <Л. СОЛОВЬЕВ. Высокое давление // Год XXI. Альманах тринадцатый. М.: Гослитиздат, 1938.>

Автограф — РГАЛИ, ф. 615, оп. 1, ед. хр. 6, лл. 19–35, карандаш. Подпись: *Ив. Концов*. В наст. издании печатается по автографу.

ЯРОСЛАВСКИЙ АЛЬМАНАХ

Литературно-краеведческое дело, то есть издание сборников и альманахов, посвященных народному творчеству, художественной литературе местных поэтов и прозаиков, истории и географии родного края, — может стать хорошей школой советского патриотизма. В своей простейшей, наиболее конкретной, скажем даже — «чувственной» форме патриотизм может проявляться вначале именно как любовь, как глубокая, органическая привязанность человека к родному краю.

Поэтому литературно-краеведческое движение следовало бы поддерживать в гораздо большей степени, чем это делалось до последнего времени. Мы понимаем, что враги народа и просто глупцы погромили это дело, довели его в некоторых местах до убогого состояния, но уже теперь пора это движение быстро наладить и поддержать идеологически и материально. Патриотов следует воспитывать всюду, в том числе и посредством организации литературно-краеведческого движения.

Ярославский сборник доказывает эти наши положения.

Сборник открывается отделом «Из сокровищницы народного творчества», доказывающим, что явление Джамбула и Сулеймана Стальского вовсе не редкое явление. Первым произведением в этом отделе напечатано стихотворение «Волга» семидесятилетнего А. С. Груздева, из деревни Большие Осовики, Рыбинского района. Мы не смеем, судя лишь по одному стихотворению, сравнивать поэтическое дарование Груздева и Джамбула. Но что они, эти два поэта, родственны по тематике и по поэтическому воодушевлению и, что не менее важно, по советскому патриотическому мировоззрению — это несомненно. Подобно Джамбулу, Груздев решает патриотическую тему не по «углическо-рыбинскому» способу, а действительно патриотически, т. е. в общесоветском масштабе. Поэт отлично понимает, что невозможно устроить в одном Рыбинске или Угличе счастливую, возвышенную жизнь, если не расцветет весь Советский Союз, и поэт легко и естественно включает в понятие родины всю великую Волгу, весь Советский Союз.

Год прошел, кипит работушка,
 По-стахановски, ударная.
 За год много дела сделано.
 На Шеқсне, в соседстве с Волгой,
 Тож работа производится.
 Будет там электростанция
 И по силе грандиозная...
 Нужен свет нам — электрический...
 И настанет скоро времечко:
 Не узнать тебя, родимая река.

Вечно будешь ты глубокая
И с Москвой соединенная...

Джамбул же, изображая счастливый современный Казахстан, расширял понятие родины не только до пределов всего Советского Союза, но включал в это понятие и «богатырский аул Мадрид». И это правильно и точно: теперь нельзя себе представить истинный советский патриотизм, если в него не входят страны и народы, живущие от Владивостока до Минска и далеко за Минском — в Мадриде, Барселоне и Валенсии. Невозможно глубоко и разумно любить, скажем, Казахстан, если не чувствовать в нем сына всего Советского Союза, иначе мы будем иметь дело не с патриотизмом, а с национализмом, — с тем национализмом, который является орудием врагов родины и больше всего орудием врагов как раз против той «местной» родины, исключительно любовью к которой они маскируются, — ибо «местная» родина сыта, счастлива и свободна только до тех пор, пока она входит в семью народов большой, всесоюзной родины.

Интересно со стихотворением Груздева сравнить стихотворение Некрасова «Горе старого Наума»:

Освобожденный от оков,
Народ неутомимый
Созреет, густо заселит
Прибрежные пустыни;
Наука воды углубит:
По гладкой их равнине
Суда-гиганты побегут,
Несчетною толпою,
И будет вечен бодрый труд
Над вечною рекою.

Речь идет о той же Волге. И еще одно сравнение: с обывательским «пророчеством» некоего Шамурина, из его статьи «Углич», 1912 г. — «Углич — сонный городок на Волге, весь соткан из ветхих легенд. И не верится, что на старом пепелище расцветет снова жизнь». Плохо предвидел человек.

В прозаическом отделе сборника относительно лучшее произведение — это рассказ В. Смирнова «Бакенщик». В рассказе Смирнова есть особая душевная сила, как бы прогревающая всю тему рассказа, без чего, вообще говоря, нельзя написать хорошего произведения.

На берегу Волги жил дед Трофим, старый бакенщик. Будка, в которой он живет, «была так же стара, как ее хозяин и по неизъяснимому совпадению казалась двойником его». Дед живет на одном месте, в старой будке, уже пятьдесят лет — «И так же, как пароходы, мимо него проходила жизнь». Но Трофим «любил тишину волжских ночей, просторную гладь реки... От отца он запомнил разбойничьи песни, буйные и нежные, печальные и веселые... Довелось ему поглядеть и на согнутые спины бурлаков. Они молча шли по берегу, касаясь руками лаптей и сыпучего песка». Подчеркнутая фраза превосходна по изобразительной силе.

Дед дожил до 1918 года и уже собирался помирать, когда мимо его поста прошел баркас в Ярославль с вооруженными рабочими. Долговязый человек в шинели

сказал старику: «Проведи баркас через камни, дед. Ты здесь — хозяин». — «Хозяин?» — удивился дед. Все его хозяйство было до сих пор в природе, и то в одном праве любоваться ею, каким правом обладают и птицы и животные. Но дед вскоре убедился, что долговязый человек назвал его хозяином всерьез. «Он забыл о смерти. Его приглашали на слеты водников, и он, вороша рыжую бороду, первым записывался в прениях. На макушках лип ему протянули антенну». «В последние годы комиссии, приезжавшие из города, не раз решали перенести пост на крутой правого берега, но дед неизменно доказывал, что это государственное преступление, потому что сгиб реки скроет от пароходов сигнальную мачту, да и горизонт наблюдения бакенщика сузится. Если эти доказательства на членов комиссии не действовали, он в гневе выдвигал свой последний аргумент: на стол летела профсоюзная книжка и кожаная блинчатая фуражка с водничьим знаком: дед снимал с себя обязанности бакенщика». «Он не соглашался и на постройку новой будки, утверждая, что это будет растрата государственных средств, изба еще крепкая, теплая и светлая». Это, конечно, очень хорошее изображение старого рабочего, почувствовавшего себя хозяином реки и страны.

Но вот началось строительство Большой Волги. Дед вначале не поверил в новую Волгу, озадачился и растерялся. Однако опечаленное состояние его быстро прошло. «В самый полдень знойного летнего дня показался с низовья катер». Катер остановился. Из него вышел «один, длинный, в защитной одежде... И что-то знакомое, волнующее захватило деда». Приехал тот же человек, который некогда вел баркас на помощь ярославским рабочим. Можно, конечно, допустить возможность такой встречи — через много лет. Но ее, эту встречу, следовало бы тщательнее и лучше оправдать, чтобы она не казалась читателю одной счастливой случайностью, искусственно стягивающей сюжет рассказа.

Деду не понравился теперь приезжий.

«— Какая тебя муха укусила? — шуточно спросил он (приезжий).

— Жизнь меня укусила, в самое сердце, — сухо ответил дед *и тоскливо окинул взглядом все, что он любил — эту кривую, с отмелями и камнями Волгу, эти белые, как чайки, бакены, родную старую будку*». Именно здесь была проведена вся жизнь и прожито сердце старого бакенщика. Это написано в рассказе убедительно.

Приезжий понял деда. Он «вынул карту и разложил ее перед собой. — Смотри, дед, и слушай меня... И дед Трофим слушал до позднего вечера. И видел он могучую полноводную Волгу, соединенную с морями и океанами. Огромные корабли проходили мимо него... Дед разъезжал по участку на моторке и ловил рыбу в новых прекрасных заводях. И гирлянды электрических огней улыбались ему с обоих берегов». Тогда дед поверил в Большую Волгу: ему достаточно было лишь вообразить то, про что ему рассказал приезжий начальник строительства.

Это написано художественно неубедительно, потому что в старике сразу же совершился переворот: воображаемое будущее почти моментально взяло перевес над конкретным, родным, давно обжитым и знакомым — над «этой кривой, с отмелями и камнями Волгой». Нужно было найти другое решение темы, более убедительное, более реальное и художественное, а не дидактическое, не в форме резолюции из доклада начальника строительства. Ведь нашел же автор способ показать деда, перешедшего на сторону революции, простым и практически оправдавшимся возведением его в достоинство хозяина реки. Здесь, в последнем эпизоде рассказа, тоже существует аналогичный, реалистический способ изобраа-

жения деда, ставшего сторонником Большой Волги, не открытый, к сожалению, автором.

Другой рассказ сборника, «Девушка» А. Флягина — по качеству далеко ниже «Бакеншика». В этом рассказе художник ищет натуру — девическое лицо — для окончания своей картины. И натура-то оказывается «у него за пазухой» — это его невеста. В рассказе есть такие фразы: «четко обрисовывалась упругая грудь», «суровые глаза, широко раскрытые зрачки которых блеснули холодной сталью» и т. п. Оправдать этот рассказ нельзя, но понять, почему он написан автором, можно. Он написан в подражание (может быть и невольное, нечаянное) некоторым произведениям, которые иногда попадают в современных книгах и показываются на сцене. В этих произведениях их авторы свою пошлость пытаются выдать за художественную, оригинальную глубину, а социалистический реализм подменяют вульгарным сентиментализмом. К тов. Флягину это замечание не относится, поскольку он свой рассказ, видимо, написал «не от себя». Мы подождем его другого произведения, написанного уже полностью своею рукой. Из очерков, помещенных в сборнике, наиболее интересны «Н. А. Некрасов и Ярославская область» А. Попова и «Угличу — тысяча лет» С. Рейпольского.

В заключение мы пожелаем, чтобы Ярославский альманах выходил чаще — через какой-нибудь правильный период времени — и чтобы тираж его был увеличен. При всех своих недостатках, сборник все же не уступает по качеству материала иному центральному литературно-художественному ежемесячнику.

Впервые: Литературное обозрение. 1938. № 16. С. 22–26. <АЛЬМАНАХ. Литературно-художественный и краеведческий сборник Ярославской области. Ярославль. 1938. >

Автограф — ф. 615, ед. хр. 7, лл. 76–86, карандаш. Подпись: *Ив. Концов*. Там же (лл. 87–92) — машинопись с редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу.

НЕСОЛЕННОЕ СЧАСТЬЕ

С. Вашенцев — писатель, работающий главным образом над оборонными темами. Это хорошее качество писателя, но — хорошее лишь в смысле намерения, желания, а не результатов.

Пьеса С. Вашенцева «В наши дни», изданная «Искусством», почти целиком посвящена изображению людей советской авиации, причем в заключительных сценах пьесы автор пытается показать нам обстановку войны, начатой против Советского Союза неким агрессором, и сокрушающий отпор советских войск. Тема — огромная и в высшей степени драматургическая, требующая для полного своего разрешения всех способностей драматурга, художественных и идейных. Сам драматург, берущийся за такую тему, должен был бы быть первоклассным мастером. Но даже и неполное, не совсем совершенное решение такой темы может быть весьма полезным. Если нам, советским читателям и зрителям, крайне желателен Шекспир оборонных пьес, то и против Вашенцева — оборонного драматурга — нельзя возражать при условии, что он добивается в своей работе хотя бы частичного успеха. Малое не вредит большому, а увеличивает его.

Какого же художественного успеха достиг тов. Вашенцев в пьесе «В наши дни»?

Тематическое содержание пьесы Вашенцева таково.

Существует счастливая советская семья Кузнецовых: отец, две дочери и старая дальняя родственница. Одна из дочерей немного несчастна (не очень, а так, для близиру); у нее муж подлец, он выходец из старого мира и профессия у него «плохая» — юрист. Существует вторая советская семья — Кривошлыков: отец, сын и дочь. Эта семья счастлива уже без изъяна. Эти две семьи живут в окружении счастливых и героических людей авиации, которые тоже вполне счастливы, но еще не женаты — вот изъян и причина всей драмы. Имеются, следовательно, в двух семьях три женщины: две девушки и одна замужняя. Чтобы получилось из них три невесты (наиболее помогающих женихов тоже трое), замужняя дочь Кузнецова без печали разводится со своим заведомо отвратительным юрисконсультантом. Здесь можно бы всех неженатых переженить — и закончить драму, ведь делать людям в пьесе Вашенцева все равно нечего, поскольку они сразу же явились перед читателем первоначально счастливыми, монументальными, лишенными причин для внутреннего движения, по существу — трупами, украшенными под живых. Единственной причиной драматической ситуации у Вашенцева является тоска трех молодых неженатых мужчин по двум девушкам и одной даме. Но в пьесе не видно особых причин, препятствующих соединиться этим трем парам, — есть лишь небольшая, неразбериха и суэта — кто кого больше любит и кто за кого выйдет, — но это принимать за драму ошибочно. Быть или не быть — может быть причиной драмы. Хочу жениться, но боюсь, у меня начальство уже дух и мужество отшибло, — это тоже причина для пьесы, и комедии и драмы. Но рука драматурга, которая просунута ребром между устами тянущихся друг к другу влюбленных, чтобы не дать им сразу поцеловаться, а потомить их немного, — эта искусная рука третьего человека не может быть причиной драмы, но может быть темой для водевиля, где главным действующим лицом будет некий драматург... Себе на помощь автор в конце пьесы привлекает внешнее, действительно драматическое, событие — нападение агрессора. Здесь он кое-чего достигает, потому что автора ведет материал и его гражданское сердце. Образы зарубежных людей показаны иногда даже ярко. Особенно это относится к Марте, жене лесника, сочувствующей социалистической стране. В судьбе Марты действительно есть зародыш драмы, но образ Марты для пьесы второстепенный и преходящий: произведение Вашенцева основано на монументах, а не на людях.

Обратимся к некоторым деталям и подробностям пьесы для доказательства наших соображений.

Итак, живет счастливый пожилой человек Максим Максимович Кузнецов, заслуженный деятель искусств, музыкант, одаренный композитор. У него две (красивые, конечно) дочери — Нина и Светлана; Нина замужем, кончает консерваторию, но ее тянет к авиации; Светлана — студентка-технолог, по ходу пьесы становящаяся военным летчиком. Вокруг этого семейства сосредоточены другие персонажи пьесы — конструктор самолетов Румша, летчик Стрельцов, полковник Кривошлык, отец полковника — по прозвищу дядя Гоп, юрисконсульт Ласс (муж Нины) и прочие.

Драматургический, так сказать, механизм пьесы продуман, протерт и прочищен автором настолько хорошо, что этот механизм не работает — в нем нет трения и истинного сопротивления, нет действительного противоречия, вызывающего необходимость драмы — работы. Рельсы хода действия настолько идеально гладко изготовлены и уложены, что на них невозможно получить силу сцепления, чтобы

двигаться вперед, и поэтому «колесо», весь механизм пьесы, буксует на месте, создавая лишь видимость движения, обманное зрелище...

Румша прыгает на парашюте затычным прыжком. Светлана наблюдает за Румшей и беспокоится: как бы он не расшибся. А читатель и зритель не беспокоятся: все равно не расшибется, не может быть.

После благополучного прыжка между Светланой и Румшей происходит свидание. Свидетелем свидания является старый Кривошлык — дядя Гоп: он ночной сторож. Этот дядя Гоп — специальный чудака для пьесы с оттенком «философской» дури. Наиболее остроумные его реплики: «Э-э-э! Хе-хе! Гоп! Гоп!» Менее остроумные: «Извольте, мол, видеть, какой приятственный вечер», «Ночь длинна. Ночь, как жизнь — неизвестна»; «Счастье? А ты лови! Беги за ним. Хватай за фалды». Но жизнь, по пьесе Вашенцева, конечно, вполне известна, а за счастьем некуда бегать: наоборот, усилия автора направлены к тому, чтобы хоть немного, на малое время искусственно отодвинуть давно готовое счастье от своих героев, и тем создать хотя бы подобие драмы, иначе вовсе нечего будет делать ни автору, ни его героям.

Сцена свидания Румши и Светланы идет таким образом, что в ней сразу и окончательно видна взаимная любовь этих прекрасных молодых людей, но, чтобы автору было заняться чем-нибудь, он вовлек в эту сцену дядю Гопа и добавил — в маленьких порциях — ревность Румши, жеманство Светланы, авиационные размышления обоих и прочее. Читатель чувствует себя пророком: женитесь, ребята, скорее, — думает он, — будет вам меня задерживать. Но нет, не враз, — Светлана еще долго говорит, что она «мечтательная девочка», что «там есть незаметные герои, которые верят вам (конструктору Румше), вашей мечте...» и прочую пошлость.

Старший Кузнецов (отец) сочинил музыку. Он ее играет в своем кабинете, а дальняя родственница Кузнецовых, Ниловна, и соседка по квартире слушают эту музыку. Ниловна, в сущности, домработница, но семья Кузнецовых столь благородна и талантлива, столь «очищена» от реальности, что неудобно как-то, чтобы у них была кухарка, чернорабочая женщина в клеенчатом фартуке, «сальный пупок», — пусть будет дальняя родственница: это мягче и «благородней». Ну — пусть! Ниловна слушает музыку Кузнецова и дает ей оценку: «Сначала будто бы гром, а потом все тише, тише, а потом как бы опять гром». Соседка развивает эту рецензию Ниловны: «Значит, предчувствие насчет войны имеет». Очевидно.

Из своей комнаты выходит, наконец, музыкант Кузнецов, соседка жмет ему руку, восторженно произносит: «Великий! Великий! Великий!» — и убегает. Неужели автор пишет все это всерьез? Да, он всерьез изображает в лице «соседки» умную советскую чуткую женщину. Но ведь она же невежда и подхалимка. Если бы Кузнецов не был славен и знаменит, если бы у него не было большой квартиры, полученной в награду, эта «соседка» бросила бы в кастрюлю Ниловны на общей кухне старый башмак, а Ниловне пришлось бы повесить замок на крышку кастрюли... Автор не видит дурного, — хуже того, он выдает его за хорошее. Угощая нас уксусом, автор называет его вином...

Кузнецов рассказывает Ниловне финал своей вновь сочиненной музыки: «За руку он (субъект музыкального произведения) ведет свою маленькую дочку, он торопится, — хочется поскорее достичь вершины, показать дочке, какая там за этой горой хорошая жизнь...» Вот что означало — «Сначала будто бы гром, а потом все тише» — это хорошая жизнь «за горой». И хотя читателю музыка не нравится, а хорошая жизнь в пьесе лишь искусственно, неестественно «хороша», — все равно,

по мнению автора и «соседки», Кузнецов «великий, великий»... Рельсы реальной действительности не только отшлифованы автором и спрямлены, но еще и смазаны сливочным маслом.

Наконец, появляется Ласс, юрист, муж Нины, ревнивец, карьерист и подлец. Читатель сразу видит этого Ласса и решает его судьбу за автора: ну, юрист, значит какой-нибудь дурак своей жизни, вроде бухгалтера из эстрадного репертуара, с Ниной ему не жить, автор не допустит, и его еще могут посадить, — может, он и диверсант; что ж, люди пишут, а мы их читаем, но потом возьмем и перестанем читать: не всех, но некоторых из всех...

Нина, конечно, уходит от Ласса. Она любит полковника Кривошлыка, и он ее тоже. Светлана и Румша давно уже привязаны друг к другу. У летчика Стрельцова налаживаются такие же отношения с Варей Кривошлык.

После того как нападение агрессора отбито и он сокрушен на его же территории, Светлана, героически сражавшаяся как военный летчик, получает звание героя нашей родины.

Очевидно, что за окончательным занавесом пьесы остаются лишь свадьбы, дальнейшее нарастание счастья всех этих и без того чрезвычайно счастливых людей, затем — новейшая музыка Кузнецова, уже полностью изображающая хорошую жизнь «за горой», «хе-хе» и «гоп-гоп» дяди Гопа и — окончательное растворение последних реальных признаков человеческого характера в сладком сусле «счастья» по Вашенцеву.

Все эти обстоятельства можно бы посчитать пустяками и пройти мимо них — пусть человек пишет для собственного чтения. Однако пьеса Вашенцева «В наши дни» создана не для домашнего чтения, а для публичного представления в театре, и в ней излагаются понятия и предметы, священные для советского патриота.

Поэтому мы вынуждены здесь прямо сказать: подобного рода темы, одну из которых попытался разработать т. Вашенцев в своей пьесе, требуют более одаренного и глубокого художника, — ради того, чтобы эти темы не могли быть скомпрометированы, а маломощный автор не был бы опечален в результате своего труда.

Впервые: Литературное обозрение. 1938. № 17. С. 16–19. Подпись: *Ф. Человеков*. <С. ВАШЕНЦЕВ. В наши дни. Пьеса в 3 действиях, 8 картинах. «Искусство». 1937.>

Автограф неизвестен. Авторизованная машинопись — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 8, лл. 33–35. Подпись: *С. Прощеных или Леонид Лобачихин*. См. также — верстка сб. «Размышления читателя» (ед. хр. 103, лл. 21–23).

В наст. изд. печатается по авторизованной машинописи, с восстановлением фрагментов, сокращенных по настоянию редактора.

«КЛЯТВА»

Тема романа — пролетарская революция и гражданская война в Финляндии в 1918 году.

«Красногвардейцы не пришли нам на помощь, — тихо, с укором сказал Ивар. Ольга перевела эти горькие слова Тетерю» (русскому матросу-артиллеристу, добровольно сражающемуся в рядах финской Красной гвардии).

«— Это я-то не пришел к тебе на помощь?!» — произносит Тетерь; он немного обижен. Однако что могут сделать, если говорить о серьезной помощи, несколько десятков или сотен рабочих-добровольцев, дерущихся в финской Красной гвардии против лахтарей (белогвардейцев) и шведско-немецких интервентов?

«И теперь... все трудящиеся узнали, кто в те дни оказал незаменимую помощь лахтарям, кто помог финским помещикам больше, чем Маннергейм и Свиноголовый. Иуда Троцкий. Имя его покрыто кровью замученных революционеров и трижды проклято трудовым народом! В эти дни он обманул Ленина, коммунистическую партию, русский народ. В эти дни он предал финскую рабочую революцию.

В первых условиях Брест-Литовского мирного договора, на немедленном подписание которого настаивал Ленин, ни слова не было о Суоми.

Если бы мир был подписан тогда, когда настаивал на этом Ленин, то русские революционные войска оставались бы в Суоми до полной победы рабочей власти во всей стране; Красная гвардия сумела бы справиться с врагами до тех пор, пока белым на помощь высадился бы немецкий десант.

Но Троцкий пошел против Ленина и целый месяц канителил во время переговоров.

И поэтому, после, по Брестскому похабному миру, когда к виску молодой социалистической республики был приставлен немецкий револьвер, — чтобы выиграть спасительное время, пришлось подписать другие условия. Принять немецкий фельдфебельский ультиматум.

Этот ультиматум безоговорочно требовал немедленного вывода всех русских войск из Суоми».

Матрос Тетерь, русский большевик, понимает или, во всяком случае, чувствует положение в Финляндии лучше многих тогдашних «руководителей» — социал-демократов. Например, тот же Тетерь предлагает организовать партийные ячейки в боевых частях, но это предложение отвергается. Наконец, он охотно отдает свою кровь за счастье финского трудового народа.

Несмотря на то, что пролетарская революция в Финляндии потерпела поражение, что победа рабочего класса и торпарей (крестьян-арендаторов, по существу — крепостных людей) отодвинута в историческое будущее, — все же в сердце читателя после чтения романа остается свет. Причина этого впечатления — в человеческой, возвышенной сущности пролетарских людей, участников гражданской войны и революции, в абсолютном превосходстве их ума, чувства и характера перед противником, потому что даже мертвые красногвардейцы (например, горбатый Симха) остаются бессмертными в памяти читателя, потому что какое-либо отступление Красной гвардии не имеет ни решающего, ни принципиального значения и, наоборот, закономерным является то сражение, в котором женский красногвардейский батальон под командой кельнерши Айно громит наголову немецкие войска фон дер Гольца. Генерал фон дер Гольц в своих мемуарах пишет про финских пролетарских женщин: «Много женщин в передовых рядах. Положение чрезвычайно трудное. Пожалуй, даже французы не наступали так яростно...» Немецких интервентов, прошедших школу большой империалистической войны, оказалось, можно было бить даже руками женщин.

Ялмар, главное действующее лицо романа (но не подавляющее, не превосходящее многих других), до того, как стал командиром Красной гвардии, прожил жизнь, обычную для бедняка и рабочего маленькой страны, — жизнь «отходника»

за океан. Он был юнгой на корабле, ковбоем в Мексике, машинистом в Америке, шофером, рабочим всех стран и всех профессий. Проникновенно, превосходно указана автором первичная причина эмиграции Ялмара в качестве юнги: желание заработать деньги на лечение своей больной матери. Ялмар, увидевший и испытавший жизнь «всемирного человечества», по возвращении на родину, естественно, становится красногвардейцем.

И затем в ходе революции, в чередовании битв, Ялмар делается великим защитником трудящейся Финляндии, истинным героем бедняков, одним из первых большевиков Суоми, хотя еще и не осознавшим большевизм. Инстинкт рабочего человека, большой жизненный опыт заменяют Ялмару на первых порах революционную теорию. Он, Ялмар, действует безошибочно. В штаб Красной гвардии является офицер, парламентар белых: «Он, четко разделяя слова, тоном команды заявил: — Мы решили во что бы то ни стало прекратить братоубийственную войну с красногвардейцами этого города. Сдавайте оружие, и кончим проливать братскую кровь. — Ялмар оглянулся и увидел, что все собравшиеся в штабе смотрят на офицера-егеря как на божьего посланца... Генерал довольный улыбался... Коски сделал шаг от печки. Лишь за спиною егеря Рагнар смотрел угрюмо и упрямо. Глаза его встретились с глазами Ялмара. Он почему-то кивнул головой, все это совершилось в какое-то неуловимое мгновение...

Ялмар поднял маузер.

Ялмар сказал:

— Я тоже за мир! — и прострелил офицеру голову».

Правильно.

Ялмар встречается с Тетерем, матросом Балтийского флота, русским большевиком, «...как вас зовут, милая нэйти?» — дружески спрашивает Тетерь, это единственная фраза, которую он знает по-фински. (А «нэйти» означает «барышня».) И здесь, из общения с Тетерем, Ялмар впервые, так сказать, по ощущению человека, — начинает понимать, что такое большевик и большевизм... С тех пор, всю гражданскую войну, звучал над Финляндией этот крылатый «лозунг» — милая нэйти. Тетерь этой фразой здоровался, прощался, ругался, выражал одобрение, командовал артиллерией; для него вся рабочая Финляндия стала милой нэйти; другим финским словам он так и не научился, — ему некогда было.

Образ Тетеря, образ Ялмара, Айроксинена, Ярви, Симхи, Ивара, Рагнара, Ганнеса, Айно, Марты, Сигрид (последние три — девушки-красногвардейки) удались автору, по нашему мнению. Однако нам, с читательской точки зрения, кажется, что к той «силе действительности», которую автор, очевидно, хорошо знает, надо было больше, обильнее прибавлять авторской силы, тогда бы и действительность вышла точнее и произведение усилилось бы во много раз. Автор, вероятно, согласится с нами, если мы ему прямо заявим, что он в своем романе часто пускает работать сырую действительность, не умножая ее на собственное воодушевление или хотя бы на искусство писательского пера. И так как действительность, излагаемая автором, прекрасна (она ведь — революция), то и в сокращенном, а иногда даже равнодушном изображении автора она привлекает читателя и очаровывает его. Но ведь это не победа писательского усилия.

Возьмем один эпизод, в котором видна работа материала и писателя как бы в отдельности одно от другого. «В город были доставлены тела тридцати семи погибших на фронте красногвардейцев...» «Сегодня утром Мария (жена погибшего крас-

ногвардейца, и сама тоже красногвардейка. — *А. П.*) подошла к Айно бледная, губы у нее дрожали... — Пойдем со мной вместе в морг, — попросила она, — мне одной трудно... — И Айно пошла с товаркой в морг при городской больнице. Красные ящики гробов стояли открытые. Многих нельзя было узнать, но на деревянных дощечках у ног были написаны чернильным карандашом имя и фамилия каждого. Только у одного не было имени, и лежал он, тихий и спокойный, в русской форменной гимнастерке. Народ проходил, внимательно всматриваясь в лица». Безымянный русский — это брат по духу и по классу балтийца Тетеря, это — правда и действительность. Дальше. «Мария... протянула руку к телу мужа и взяла его руку в свою... Рука была холодна... Мария пожалала ее».

Это написано хорошо, но несколько скупо. А мы против того, чтобы экономии художественных средств превращать в скупость, потому что может так получиться, что простота превратится в пустоту, а истина — в равнодушие. Реплика Марии над мертвым мужем отчасти заслуживает этого упрека. Мы не требуем слезного причитания или другого какого-либо способа для усиления нервного раздражения читателя, мы требуем искусства. У нас, и еще где бы то ни было, гражданская война не опустошала и не сжимала человеческое сердце, — оно его делало более чувствующим и чувствительным. С мертвыми тем более нельзя обращаться равнодушно.

Углубляясь в дальнейшее чтение романа, мы наблюдаем, что идеальные качества положительных героев все время возрастают. Мы считаем это естественным процессом жизни людей, принадлежащих к прогрессивным классам современной истории. Но этот процесс не может существовать в противоречии с реальностью, идеальное должно быть реальным, иначе оно ничто. Нам кажется нереальным тот идеальный подвиг, который совершают рабочие и батраки, мобилизованные Маннергеймом. В бою с красногвардейцами эти рабочие и батраки стреляли в красногвардейцев соленым творогом, а красногвардейцы, не понимая в чем дело, на выбор били бегущих на них «врагов». Ялмар заметил вскоре, что по тем «лахтарям», которые пытались бежать обратно, стреляли свои же. Среди красногвардейцев нет ни одного убитого или раненого, но у «противника» — много убитых. «У некоторых убитых за плечами были берестяные плетеные корзинки, батрацкие торбы». Обнаруживается записка. «Товарищи. Держитесь изо всех сил... Привет, товарищи». Вся картина ясна. Но люди, предусмотрительно набивающие патроны соленым творогом, чтобы не поранить своих братьев по классу, могли бы так же предусмотрительно придумать другой, более лучший способ выхода из положения, чем смерть от пуль своих товарищей или от пуль, подпирających их с тыла настоящих лахтарей. (Ведь это же самоубийство!) Достаточно было бы им повернуть фронт и дать залп в сторону пославших их лахтарей, чтобы красногвардейцы во мгновение поняли, в чем дело. Рабочие и батраки, если и делают ошибки, то чаще всего это бывает вследствие предательства или провокации. А массовое самоубийство рабочих и батраков — есть заблуждение, — но, к счастью, только автора романа, а не рабочих и батраков. Мы не знаем, было ли в истории гражданской войны в Финляндии нечто подобное. Думаем, что нет, потому что это не соответствует самой природе пролетариата.

Но мы должны сказать, что не ставили себе задачей сделать анализ исторического содержания романа.

Автор словно не верит в возможное тождество идеального и реального и, чрезмерно усиливая элемент идеального, на самом деле уменьшает классовый подвиг рабочих и батраков, мобилизованных Маннергеймом.

Мы привели этот эпизод лишь потому, что частое несовпадение идеального с реальным портит весь роман. Однако, ради справедливости, против только что изложенного эпизода мы сейчас же можем выставить другие превосходные эпизоды, которые художественно все же компенсируют ошибки автора (хотя полная компенсация, искупление одного факта другим, в художественном произведении — невозможна). Например, горит родной город Ялмара, и «ему стало жалко этих небогатых домов, — сколько воспоминаний детства связано с проходными дворами, таинственными подворотнями, подвалами, казавшимися подземельями разбойников». Горит родина. Но революция и чувство родины совпадают. Это хорошо и точно изображено автором.

И еще одно место высокой ценности. Красная гвардия оставила город. Но на углу стоял, опершись на винтовку, одинокий человек.

«Ялмар остановил автомобиль.

I. Подойди сюда! — скомандовал он.

Человек стоял, словно не слышал приказа.

I. Я красный, — сказал Ялмар.

Человек подошел к автомобилю ближе.

Марта услышала, как он тяжело дышит.

— Я думал, что пришли уже белые! — сказал он.

— Почему ты остался в городе, разве не знаешь приказа отходить? — сурово спросил его Ялмар.

— Знаю приказ! — отвечал человек; теперь уже слышна была отдаленная перестрелка.

Дальние ракеты изредка разрезали темное небо.

— У меня здесь жена и пятеро детей, — продолжал человек с винтовкой.

Снова Марта услышала, как тяжело он дышит.

— Я хочу остаться тут, и пусть делают со мной, что угодно!

Ялмар не стал спорить с ним. Но ему было тяжело видеть пожилого человека с винтовкой, который знал, что, оставаясь, он рискует жизнью».

В обоих эпизодах идеальное и реальное совпадают, и произведение в таких своих частях работает для читателя в полную силу. Но как только между этими двумя началами нарушается родство, произведение работать «отказывается». Это относится, к сожалению, не только к отдельным эпизодам, но и к образам основных героев романа — Ялмара, Айно и других. Их характеристика, когда она идеализируется автором, перестает быть правдой. Но правды в характере Ялмара, Тетеря, Айно, Марты, Симхи и многих других, имеющих имя и безымянных героев, все же гораздо больше, чем той неправды, которая допущена по ошибке автора, — и поэтому роман в целом полезен для читателей.

Откуда же, однако, происходят такие ошибки автора романа, — ошибки, сравнительно легко исправимые? Они, эти ошибки, идут от поговорки, понятой как принцип: «Каши маслом не испортишь».

Редакции многих наших журналов поддерживают этот ложный принцип, — они, конечно, думают в этом случае о себе, о своей безопасности от критики, а не об интересах читателя, — и авторы свободно создают своих героев, подобных неподвижным звездам. Будет лучше, если звезды станут ближе к земле, если герои, изображенные в романе, настолько достигнут сердца читателя, что он и сам в ответ сможет коснуться их рукой; пусть эти величины — герой романа и чита-

тель — станут соизмеримыми, и тогда читатель будет способен уподобиться им, героям.

В романе Геннадия Фиша, к счастью, есть такие моменты, когда любимых героев можно почувствовать сердцем и достать прикосновением руки. Но это бывает не подряд, — иногда его герои делаются «идеальными», т. е. недостижимыми для читателя. Вот против этого «переменного» способа письма мы здесь и высказываемся.

В заключение мы хотим отметить еще одно бесспорное достоинство романа Фиша. Произведение это, по существу, историческое: события романа относятся к 1918 году. Но все главные герои романа действуют и по сей час: Айроксинен строил в Советском Союзе завод и был директором его, Айно дралась против Юденича, потом училась. Историческое превратилось в современное, одно и то же бессмертное дело продолжается и побеждает. Геннадий Фиш дал свое решение проблеме исторического романа.

Впервые: Литературное обозрение. 1938. № 18. С. 3–9. Подпись: *Ф. Человеков*. <Г. ФИШ. Клятва. История одного отряда. М.: Гослитиздат, 1938.>

Автограф неизвестен. Авторизованная машинопись — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 9, лл. 2–10. В наст. издании печатается по данному источнику, с восстановлением сокращенного фрагмента.

СЕДЬМОЙ НОМЕР ЖУРНАЛА «ЗНАМЯ»

В седьмом номере журнала «Знамя» помещена целая серия оборонных произведений: Евг. Колесникова — «Среднеазиатские новеллы», М. Слонимского — «Летним утром», В. Курочкина — «Именной торт» и др.

Редакция стремится оправдать назначение «Знамени» как оборонного журнала; это стремление, конечно, в высшей степени достойное и патриотическое. Но никакое стремление не должно быть безудержным, иначе его можно скомпрометировать, хотя бы оно и было направлено на служение возвышенной цели.

Редакция «Знамени» в некоторой степени обладает такой безудержностью, потому что она желает напечатать в каждом номере возможно больше произведений на оборонные темы, не относясь с надлежащей ревностью к их качеству. Однако худое, недоброкачественное произведение всего менее может быть оборонным, и частое упоминание имени красноармейца, комиссара, подводника, летчика, «похлопывание их по голенищу» (фраза летчицы В. С. Гризодубовой) тут делу не помогут.

В первом рассказе из «Среднеазиатских новелл» Колесникова, который называется «Закир-музыкант», командир Якубов говорит рядовому красноармейцу Галлиулину: «Боюсь я за тебя. Что хочешь — боюсь. Ну что в тебе такое — понять не могу. Как шинель-то заправлена у тебя? Посмотри. Эх, тоже боец!..»

В конце рассказа Галлиулин оказывается мужественным красноармейцем, и командир, видя красноармейца в полной исправности (по внешнему виду), говорит: «— Вот это да! Это я понимаю...»

А с красноармейцем Галлиулиным, татарин по национальности, происходит следующее. Он обучается первоначальной военной науке и понимает ее крайне

элементарно, именно: «И если следовала команда “ложись”, то он быстро ложился, понимая, что эту команду, вероятно, выдумал кто-то умнее его, раз ей подчиняется сразу так много людей».

Слово «понимая» автор здесь поставил напрасно, потому что его герой ничего не понимал, если он слепо доверялся, что «ложиться» нужно было только потому, что эту команду выдумал «кто-то», кто умнее его.

Такое состояние сознания несвойственно красноармейцу — даже отсталому бойцу, — и автор принизил здесь героя своего рассказа больше, чем это мыслимо и реально допустимо. Но автор, ради искусственного создания некоей «драматической коллизии» унижает героя своего рассказа и далее. Защищаясь от бандита-басмача, Галлиулин действует таким образом: «Плавный нажим на спуск курка и страшная мысль, что выстрела нет... И вспышка памяти: он не дослал патрона!» Выходит, что красноармеец не обучен первому делу — стрелять во врага. Это, конечно, заблуждение автора, поэтому оставим такое заблуждение на совести писателя. Пусть он поймет, что благодаря одному этому обстоятельству его рассказ имеет очень малое оборонное значение, либо — совсем его не имеет. Конфликты, драматические ситуации, противоречия должны быть везде — и в рассказе, и в романе, и в опере — естественны, натуральны, а не искусственны, то есть не выдуманы ради того, чтобы рассказ хоть каким-нибудь средством был оживлен, поскольку у него собственных, внутренних средств для жизни нету.

В новелле «Ульмас» (того же автора) красноармеец Ульмас попал в плен к басмачам. В этой новелле, в противоположность предыдущей, «Закир-музыканту», автор обнаруживает истинную художественную силу. Ульмас в плену. «Около спали джигиты (басмачи), приставленные караулить его. Они знали, что пленник, избитый и связанный, никуда от них не уйдет. Они были правы — Ульмас не чувствовал тела. Ему казалось, что его тело, живое, способное двигаться, сопротивляться, лежит где-то в другой стороне, и он наблюдает его тоже со стороны. Он смотрел в небо, стараясь отыскать хоть одну звезду. Небо было черно, как халат, которым закрывали его в детстве, чтобы свет не мешал уснуть».

Это написано хорошо и точно. Под утро Ульмаса освобождает из плена старый басмач, разуверившийся в деле, которое он защищал, и Ульмас благополучно исполняет поручение своего командира и возвращается к своим.

В последней новелле (в этом номере журнала) «До прихода поезда» рассказывается о том, что два товарища — Петр и Николай — любили одну девушку, Настю, засольщицу с каспийских рыбных промыслов. Затем, и притом вкратце, выясняется, что Настя любит лишь одного из двух, именно — Петю, а не Николая. Пете она пишет письма (четырнадцать штук в год), а Николаю — ни одного. Но Николай, узнав об этом, не пришел в печаль или в уныние. Он просто сказал Пете: «— Ну что ж, поздравляю... Дело в том, — он смотрит на меня (на него, на Петра. — А. П.) очень серьезно, — что я решил остаться в Красной Армии на сверхсрочной службе».

Следовательно, Николай остался на сверхсрочной службе потому, что у него, из-за Петра, не образовалось брачного союза с Настей. По нашему мнению, этого мало — и для Николая, и для оборонной темы, и для той причины, по которой люди остаются на сверхсрочную службу в Красной Армии.

В рассказе М. Слонимского «Летним утром» Сухов, «комиссар отряда... маленький, худощавый, казался слабеньким и болезненным человеком». Но это он толь-

ко казался таким. На самом деле он был человеком мужественным и пронизательным, хотя автор, ради сохранения своей энергии, не тратит много сил, чтобы доказать посредством действенного изображения мужественность и пронизательность своего героя.

Через границу ведут арестованного, обреченного на смерть, революционера. Фашистская разведка, воспользовавшись таким обстоятельством, хочет подбросить на советскую землю шпиона-диверсанта, замаскировав последнего под несчастного, замученного, избитого революционера. Действительного революционера убивают, труп его бросают через границу, а замаскированный шпион проползает целым. Все это совершается на глазах нашего пограничника. На заставе шпиона допрашивает Сухов. Шпион, нарушитель границы, «убедительно подтверждал правдивость своего рассказа. Нищий, голодный батрак, он пробирався в Советский Союз, товарищ, ученый человек, который вел его, рассказывал, что здесь беднякам — счастье, но этого товарища задержала и убила пограничная стража, а ему удалось спастись».

Но автор не дремлет. Он возложил все на своего героя Сухова, и пишет простецки: «Сухов сам не мог бы объяснить с точностью, почему он не верит ни одному слову этого оборванца». А надо было именно объяснить или показать, почему пограничники обнаруживают диверсантов и шпионов, как бы они ни маскировались. Сказать же «сам не мог объяснить» — разве это работа художника, убеждающего посредством изображения? Это небрежность, а не описание душевной, опытной пронизательности.

В. Курочкин в рассказе «Именной торт», рассказе, который по теме мог бы быть отличным, если бы тему решал мастер, впал в ложный, деланный, фальшивый тон. И тема была испорчена.

Рассказ ведется от лица кока (повара) подводной лодки. Рассказ сразу же начинается с чужого, более высокого (или более низкого) голоса: «Коли разговор, ребята, будет между нами, то, конечно, порассказать можно кой о чем. Я, братки, вот вам честное слово, никогда не любил излишней болтовни, особенно там, на флоте».

Но кок врет. Из рассказа выясняется, что кок — большой болтун, во-первых, и говорит он, во-вторых, потому, что излишне начитался Н. В. Гоголя (читал, он, правда, немного — преимущественно или исключительно лишь одну вещь — про Рудого Панько из «Вечеров на хуторе близ Диканьки») и Всеволода Вишневского. Кок не виноват, что у него такой странный вкус, совмещающий Гоголя и Вишневского: виноват автор, слабо знающий поваров подводных лодок.

Но кок, судя по автору, продолжает рассказ. Он говорит: «Стыдно признаваться, ребята, но ведь вы на то и друзья, чтобы знать все. Не вам ли я дал с самого начала слово рассказать кое о чем».

Но что же это, то «кое-что», о чем хочет рассказать кок?

Вот что. «Как увидишь, что командир ходит, словно у себя в квартире, в кителе, волосы ежиком, ну и вся печаль сразу проходит. Да ты брось это мне, Степа, говорить: — “ой-ли?” Пустое это слово. Уж коли говорю тебе я, так знай, что это правда!»

Что же это за правда?

Вышел наружу (когда лодка находилась в надводном плавании) Ваня Калашников, один из электриков лодки. «Лодку подбросило и снова завалило набок. А через весь нос огромная волна прокатилась. “Ой, пропал, — думаю, — Ваня, смыло

парня». Нет, гляжу, на месте Калашников. Руки только скрючились у него, слишком он напряженно за леер уцепился. Потом повернулся он и к рубке быстро-быстро засеменил, не выпуская из рук веревки». «Вижу, не выдержал Калашников мужской марки так, как это полагалось бы. Случилось с ним, ребята, непредвиденное несчастье».

Короче говоря, парень от непривычки и от большой волны испугался, струсил. Командир узнал об этом случае и начал перевоспитывать Ваню Калашникова. Командир хотел, чтобы Ваня стал храбрым моряком. Намерение командира правильное, но между Ваней и командиром все время находится неистовый смельчак — кок, который, по мнению автора, и помогает, в конце концов, струсившему Ване перестроиться в отважного моряка.

Тема рассказа — хорошая. Эта тема — простая: о том, как оробевших, непривычных к морю людей надо приучать к новой работе. Против такой темы ничего нельзя сказать. Но против способа Рудого Панько, которым излагается эта тема, сказать можно многое. Изложение рассказа все время идет, как мы сказали, от лица кока, который говорит неприсущими ему словами автора. Если у Гоголя Рудый Панько был немного хвостун, а больше насмешник, и автор, Гоголь, ясно определил его характер, то у Курочкина его кок идет как бы за героя, тогда как этот повар производит лишь неприятное впечатление патетического кашевара. Например: «А еще позднее произошло, братки, следующее происшествие... И вот как-то раз, ночью... волна неудачно подхватила нас и сбросила со своего гребня вниз. Это было бы сущим пустяком...» Никакой настоящий моряк, даже кок, не будет так говорить. Это говорит «сухопутный» автор.

В конце рассказа Ваня Калашников превращается в храброго моряка. Но, откровенно говоря, он и трусом-то не был; просто человек содрогнулся однажды от крена и большой волны. Отсюда и вся тема рассказа. А кок сделал из того, что его товарищ оказался более впечатлительным и более искренним человеком, чем он сам, целую эпопею для хвастовства перед теми, «кто на море не бывал, тот и страха не видал».

«Так вот он каков, этот мой приятель Ваня Калашников», — говорит в заключение повар в своей деревне. — «Честное слово, я не трепач, но рассказать об этом друзьям, по-моему, нет греха. Не сходить ли нам теперь, ребята, на посиделки?.. А то что же: приехать в отпуск и не потанцевать с дивчатами. Не гоже это, по-моему! А что, не вышла здесь еще замуж эта рыженькая, Анюта, кажется?»

Отвечаем этому коку: он — трепач, потому что затеял длинную болтовню из обычного переживания человека, Вани Калашникова, танцевать с ним Анюта не будет — она давно замужем (ожидать ей такого человека, как кок, не было никакого смысла).

За исключением одного, все разобранные нами рассказы еще раз показывают, к чему приводит небрежное отношение авторов и редакции к серьезным, важным темам. Сообщаем свой совет автору рассказа: если требуется показать, как из обычного человека получается герой, не обязательно нужно прибегать к помощи любого повара.

Впервые: Рассказы в журнале «Знамя» // Литературное обозрение. 1938. № 20. С. 22–23. Подпись: *Ф. Человеков*. <Е. КОЛЕСНИКОВ. Среднеазиатские новеллы. М. СЛОНИМСКИЙ. Летним утром. В. КУРОЧКИН. Именной порт // Знамя. 1938. № 7.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 11, лл. 52–77, карандаш. Подпись: *А. Лобачихин*. Там же (лл. 78–88) — машинопись с редакторской и авторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу, с учетом авторских исправлений в машинописи.

ХУДОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ

(По поводу сборника произведений начинающих писателей Красноярского края)

В предисловии от издательства сказано, что «настоящий сборник является первой попыткой отображения жизни края и показа его литературных сил».

Посмотрим же, какие литературные силы начинающих писателей нам показаны.

Первым произведением в сборнике напечатана пьеса Алексея Сысоева «На перегоне».

Это художественное произведение заслуживает особого и отдельного рассмотрения изо всего сборника. Сейчас увидим, почему это так.

Старый путевой обходчик Захар Петрович Бодров идет по линии, по своему участку. Бодров — аккуратный, хорошо одетый, сытый, довольный, бдительный старичок. Увидев на железнодорожном полотне разросшийся осот, он сейчас же его уничтожает прочь, как и полагается по инструкции. Мало того, Бодров сейчас же делает, исходя из этого сорняка, социальное умозаключение: «Ишь ведь прет-то!.. Вот ведь — вредное существо, а на порядочном месте поселился... так вот и поганый человечешко, мразь там всякая, примостится и начинает пакостить... портить нам, вроде этого сорняка. С корнем выворачивать надо, чтобы духу не было... Сорную траву — прочь с дороги!»

После этой реплики Бодров сразу же встречается с сорняком в человеческом образе — с другим, соседним, путевым обходчиком, Тарасовым. Тарасов, поскольку он, очевидно, подлый человек, одет в старый зипун и опорки, гаечный ключ у него болтается на веревке, и работает Тарасов небрежно, вредительски. Бодров поучает соседа и похваляется перед ним. В разговоре Тарасов пугает Бодрова старостью: «Вот подожди, старость придет. До гробовой доски обходчиком держать не станут». Но Бодров не боится: «Зачем ты меня старостью пугаешь?.. В царское время, при моих годах, я бы давно ноги протянул, а теперь вот, себе поживаю, толстею, да — хи-ха-ха — жирею, — гляди — ремень короток стал, на последнюю дырку захлестываю... Нет, ты я вижу, гордости не чувствуешь».

Затем появляется Крылов, начальник политотдела. Этот человек, в изображении автора, подобен самодействующей непрерывной инструкции. Крылов говорит: «Руководить народом нужно... воспитывать... почаще сюда на перегон заглядывать... Здесь (подчеркнуто), на перегоне, должна быть вся работа сконцентрирована... Здесь люди, здесь поезда...» Немного погодя Крылов жмет руку Бодрову и заключает: «Как вижу, большевистским духом живешь».

Все эти изречения Крылова, однако, бесполезны, потому что руководить народом он не умеет, народа своего не знает и заглядывает он на перегон или нет — в том проку нет: два врага народа находятся тут же при нем — это Тарасов и начальник дистанции Каверин. Но Крылов их обнаружить не может, потому что он занят лишь собственным сомнамбулистическим бормотанием: «надо, пора, почаще,

за путем надо смотреть» и т. п. Если нужно было создать отрицательный тип водителя, то в лице Крылова автор сумел до некоторой степени изобразить такой тип, хотя намерения автора были прямо противоположны полученному результату. Если автор думал в образе другой «положительной личности», Бодрова, сотворить тип героя, живущего большевистским духом, то нельзя давать ему столь пошлой самохарактеристики, как: «а теперь вот себе поживаю, толстею, да — хи-ха-ха — жирею».

Автор, видимо, молод и литературно неопытен, поэтому он сам не отдает себе отчета в том, что он делает. В противном случае нам пришлось бы сказать, что автор нарочно, то есть намеренно, написал образ советского рабочего Бодрова как сытого, полнеющего, недалекого пошляка, а начальника политотдела — как граммофонную пластинку в сапогах и в шинели. Но мы далеки от этого утверждения, мы далеки от подобного обвинения автора. Повинны здесь, по нашему мнению, другие лица и обстоятельства.

Во второй картине начинает действовать Валя; она — жена машиниста-кривоносовца Колосова; это сытая молодая бездельница, занимающаяся сейчас около зеркала: «Ах, как к лицу мне эта шляпа! Выкрашу волосы, сделаю укладку... маникюр... манто на шелковой подкладке... прекрасно... изумительно... пуще прежнего тогда Аркадия сведу с ума... Ха-ха-ха...» (Аркадий — это Каверин, начальник дистанции). Эта юная Валя («Валюнчик») норовит пойти в любовницы к Каверину. Изъясняет она свое желание таким образом: «Он, как опытный рыболов, умело расставляет сети, и я против течения быстрых волн иду в эти сети».

Муж Вали, машинист Колосов, только что возвратившись из поездки, сразу тратит на себя полфлакона духов «Кармен», чтобы уничтожить паровозный запах, целует жену — «Эх, ты, мордашка моя милая» — и тут же поет песню: «И никто на свете не умеет лучше нас смеяться и любить». Утерев свой рот от губной помады жены, Колосов дарит Вале ручные часы. Здесь автор останавливается, не зная, очевидно, чем еще подчеркнуть благородство характера Колосова, поскольку карманных роялей еще не появилось в продаже.

Нежность и благородство Колосова не помогли ему удержать жену: она ушла к Каверину; кстати, Каверин подарил Вале уже не ручные часы, а настоящее пианино. Ей, конечно, выгодней.

К Каверину является «неизвестная личность», вербовщик шпионской организации, и «записывает» Каверина в диверсанты. При этом — со стороны «неизвестной личности» — дается такое обоснование вредительству: «Под нами земля горит. Мы должны прогрессировать. Тебя хотят задавить, дави и ты». И хотя Каверина никто не давит, женщины сами к нему сбегаются, живет он богато, работает бездарно, — он соглашается стать диверсантом.

Для исполнения диверсии Каверин вербует Тарасова; тогда этот Тарасов в одну ненастную ночь ставит около себя на полотне фонарь (наверно, чтобы лучше было видно его диверсионную работу) и отворачивает рельс. Появляется Бодров, он видит разрушение, хочет поставить рельс на место, но Тарасов наносит Бодрову удар ножом и валит его под откос. Бодров, однако, не был убит; он сумел выбраться снова на полотно и останавливает красным сигналом поезд, который вел Колосов.

Бодров лежит в больнице, а в больнице служит Паня, дочь Тарасова, двадцатилетняя девушка. В бреду Бодров говорит правду о Тарасове — и разоблачает его

перед дочерью. Паня, как девушка честная и решительная, тотчас же рванулась к двери и побежала выдавать отца.

Каверин меж тем уговаривает Тарасова, чтобы он через посредство дочери отравил Бодрова в больницу, но это дело, конечно, выйти не может.

Завершается пьеса тем, что Бодрова и Колосова вознаграждают, Валя возвращается к Колосову обратно в жены, а Каверин и Тарасов подлежат наказанию.

Ясно, что основной сюжетный момент пьесы взят автором из рассказа В. Гаршина «Сигнал». Такое заимствование ничего худого само по себе не представляет, потому что Гаршин был хорошим писателем, и молодой начинающий автор вправе учиться у него.

Худое здесь в следующем. Во-первых, эта пьеса совмещает в себе почти все недостатки всех плохих пьес, написанных за последние два-три года. Во-вторых, очень плохо то, что она написана начинающим писателем, — чем доказана его бесхарактерность, как художника, — и написана с явным намерением, как говорит один персонаж в пьесе, изобразить нашу веселую, радостную, прекрасную, румяную жизнь.

Если бы пьесу написал опытный литератор, мы бы назвали его произведение спекулятивной подделкой, а самому автору посоветовали бы впредь не заниматься литературой, чтобы не доставлять горя ни себе, ни другим людям — своим читателям. В стране много других счастливых дел, кроме литературы. Зачем же быть несчастным?

Но наш начинающий автор здесь ни в чем не виноват, кроме того, что у него не обнаружилось пока литературного дарования. По простоте своей или по наивному расчету он взял у некоторых современных советских драматургов все плохие качества их творчества и соединил их в своей пьесе. Он, тов. Сысоев, является здесь лишь робким, неумелым учеником гораздо более опытных и искусных «творческих работников», спекулирующих на бдительности, на советском патриотизме, на глубоких и органических чувствах и свойствах советского народа, но своим «творчеством» только оскорбляющих эти чувства.

В пьесе тов. Сысоева есть честные работники, есть диверсанты, есть драматический сам по себе факт разрыва дочери с отцом во имя интересов родины и т. д., но нет ни одного действительного, реального образа советского человека, написанного убедительно и проникновенно. Положительные герои пьесы говорят и действуют пошло и глупо (исключим из этого поступок Бодрова на линии, взятый у Гаршина), они вызывают у читателя не симпатию, а недоумение и отвращение. Отрицательные персонажи — просто истерики и идиоты, что не вызывает у читателя отношения к ним, как к серьезным, нешуточным врагам.

И тов. Сысоеву и его более старшим «учителям» по драматургии следует понять, что не всякое изображение вредительства есть борьба с вредительством, хотя бы попытка дать такое изображение и была вызвана субъективно хорошими чувствами. Может быть такой случай, что изображение героев и их противников-подлецов будет сделано столь глупо и бездарно, что само литературное произведение превратится в моральное преступление автора. Никакое частое упоминание писателем румяной, сдобной, сладкой жизни ему не поможет, потому что эта жизнь находится в действительности, а не в его сочинении. С того момента как написана первая строка любого произведения, оно должно держаться своими средствами, а

не постоянной ссылкой на действительность. Действительность — не костыли, а искусство — не калека.

Тов. Сыроеву следует глубоко подумать о своей дальнейшей литературной работе и обязательно перестать подражать тем драматургам, которые и сами-то пишут лишь благодаря доброте и долготерпению читателя-народа.

Из прозы, помещенной в сборнике, относительно хорошо и просто написан рассказ «Алексей Худоногов» Сергея Сартакова; этот рассказ, действительно, дает представление о жизни и людях Красноярского края, на что и надеялось издательство в своем предисловии.

Из стихов сборника наихудшие принадлежат Петру Казачкину — «Стихи о Енисейском севере». Эти стихи представляют собой механическое, нетворческое подражание Маяковскому. Против творческого подражания Маяковскому, против продолжения его пути в поэзии никто, конечно, возражать не будет, но для этого надо не только любить Маяковского, но и самому быть поэтом.

Возьмем один пример для доказательства.

Ледоход!
 Миллиарды бацилл несиденья
 Перекушали всех...
 В учреждениях
 дисциплина раскисла...
 Хромает,
 как лошадь в лугах
 стреноженная...
 Над городом
 что-то такое...
 повисло —
 Радостное и тревожное...
 Ледоход —
 это вам
 не вагон блинов.
 Енисей —
 не цистерна сметаны!

На этом мы останавливаемся, чтобы вторично не тратить бумагу на такие стихи.

Из чтения Красноярского сборника мы убедились, что всякий сборник следует издавать лишь в том единственном случае, если для него есть достаточно много хороших литературных произведений.

Впервые: Сборник произведений начинающих писателей Красноярского края // Литературное обозрение. 1938. № 23. С. 15–19. Подпись: *Ф. Человеков*. <Сборник произведений начинающих писателей Красноярского края. Красноярское госиздательство. 1938.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 14, лл. 37–50, карандаш. Подпись: *Н. Шапов*. Там же (лл. 51–58) — машинопись с авторской и редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу, с учетом авторских исправлений в машинописи.

РЕТОРТА ДЛЯ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ЧЕЛОВЕКОВ

(О романе Л. Кассиля «Вратарь республики»)

Этот роман можно прочесть сразу, и даже с некоторым интересом. Если не задуматься после чтения романа, то можно остаться при впечатлении, что вами действительно прочтено значительное художественное произведение. Но какую ценность имеет чтение без добавления к нему собственной мысли и собственного жизненного опыта?

Мы, в частности, имеем собственную мысль и свой личный жизненный опыт и благодаря этому имеем возможность рассуждать по поводу романа Л. Кассиля.

Автор романа, Л. Кассиль, попытался, видимо, найти свою главную, генеральную тему и по его собственному мнению — нашел ее. Тема эта, естественно, — мужество и счастье. Естественно потому, что ее, эту тему, ищет один из главных героев романа — худощавый журналист Женя Карасик (он же известный, якобы едкий, газетчик Евгений Кар), который, чтобы найти проход ко внутренней, и не иначе как только ко внутренней, то есть скрытой, таинственной жизни людей, «познакомился в пивной со старым шарманщиком, научился у него управлять несложным его органом, раздобыл костюм поплоче, целый день ходил по дворам московской окраины, вертел ручку сиплой звукорубки... Он продавал билетки “со счастьем”, видел скрытую интимную жизнь дворов» и т. д.

На самом же деле он ничего не видел, потому что таким способом ничего увидеть нельзя: маскируясь сам, он маскировал и всю жизнь, всю действительность. Таким шуточным манером ничего всерьез изучить нельзя. Жизнь не приспособлена для мгновенного постижения ее творческим работником с шарманкой.

Далее, физически отсталый журналист Карасик ищет «мужественный коллектив» и, ясное дело, находит этот коллектив. Это — Бракфут, сиречь: «бытовая рабочая коммуна футболистов» коллектива Гидраэр (члены коллектива работают в области производства и испытания глиссеров). Принцип этой коммуны — непрерывное едкое единство, означающее, что люди, входящие в коммуну, не расстаются никогда. Они вместе работают, вместе отдыхают, вместе играют, вместе развлекаются, вместе кушают из большой чашки, вместе изобретают, вместе спят — вблизи друг от друга, вместе надоедают друг другу и т. д. В конце концов, им больше ничего не остается, как только любить, уважать друг друга и учиться, воспитываться один у другого. В этом ничего плохого, кроме одного: будь этот «Бракфут» морем, человечеством, окруженным воздухом всего мира, а не союзом нескольких молодых людей. В море, в большом коллективе, в человечестве дует ветер истории, а в такой «малоедоцкой» коммуне, как десять-пятнадцать преимущественно молодых людей, и ветер истории не способен освежить воду, и вода загнивает. Это понятно: что благоухает в океане, то протухает в блюде.

«К черту симпатичную согбенность», говорит вдруг отчаянный Карасик. «Я теперь нахальный интеллигент, ни в чем не кающийся». Нахальный интеллигент не лучше, а хуже согбенного, противнее последнего, во всяком случае, — вот что ясно для всякого, кто видел тех и других; представьте себе такого активного умственного чертика со слабыми ребрышками — он и будет нахальным интеллигентом. Это было бы ясно и для писателя, который способен иметь объективную, реалистическую точку зрения на характеры людей и на явления действительности.

Евгений Карасик познает людей (через шарманку, например) и участвует в жизни всякими экстраординарными, эффектными способами, но делает он это лишь ради преуспевания в своей журналистской профессии и для собственного удовольствия. Как человеческий характер, он на протяжении всего романа не развивается, не воодушевляется до степени высокого образа. Мужественный коллектив молодых неразлучных бодряков в этом смысле не помог Карасику и не мог помочь, потому что в реторте люди не рождаются. Правда, для своего физического здоровья Карасик, под влиянием коллектива, начал играть в футбол и достиг на этом поприще некоторых успехов. Но это относится скорее к здравоохранению (Карасик телесно маломощный субъект), чем к росту личности человека.

Коллектив Гидраэр входит, понятно, в разные отношения с другими, посторонними, «внеколлективными» людьми — на производстве, на футбольном поле и еще кое-где. Но весь жизненный опыт, обогащающий человека в результате всякого рода общения с другими, многочисленными, разнообразными людьми, здесь, в Гидраэре, ограничен очень узко. Столь малое общество, как «коммуна» Гидраэра, не может широко и глубоко воспитать человека, даже если бы такое общество и состояло случайно из очень одаренных, очень одухотворенных людей. Для получения качества тут просто не хватает количества. Чтобы приобрести действительно коммунистическую душу, нужно серьезно и героически участвовать во всей жизни человечества, интересоваться всеми его интересами, работать в его передовом, многомиллионном авангарде, а не копошиться в «гармонической» кустарно-кооперативной артели сплошных благородных друзей, не проживать жизнь в уютной модели мира, в копии с копии действительности, в реторте для приготовления «человеков». Ведь такая «коммуна друзей», если до конца, до некоего логического предела дать ей возможность существовать, неминуемо превратится в нечто враждебное по отношению к окружающей среде.

В этом главный недостаток романа.

Но Гидраэр изредка освежается новыми членами. Так, в Гидраэр приезжает Антон Кандидов, грузчик с Волги, умевший артистически ловить арбузы на лету при погрузке их на баржу и поэтому оцененный футболистами как будущий великолепный вратарь на футбольном поле. Кандидов в детстве был товарищем Карасика, и это облегчило ему приезд в Москву.

И вот молодой парень, волжский крючник, впервые прибывает в Москву. Он читает на афишах знаменитые имена.

«Прежде он видел их лишь в газетах, а теперь вот он оказался среди них, совсем рядом. Вот, возможно, в этом доме живет известный киноартист, вот... в этой закрытой машине проехал... а во встречном гражданине с поднятым воротником тоже скрывается вождь или знаменитый писатель».

Вероятно, такие юноши с карьеристскими, самолюбивыми вожделениями есть в природе, но они далеко не лучшие представители советской молодежи.

Из Кандидова, действительно, получается «мировой вратарь», и Кандидов завоевывает славу лучшего голкипера мира. Этому предшествуют некоторые события.

Так, Гидраэр по случайной вздорной причине извергает из себя Кандидова, но внутри Гидраэра получилось, однако, разногласие по этому поводу. В конце концов гидраэровцы сошлись на том, что Кандидов отсутствует среди них временно и его обязательно надо завоевать обратно. Имеется, следовательно, в виду, что Кандидов, коль скоро он побудет во «внешнем», не гидраэровском мире, кое-чему

научится и исправится. Совершенно правильно: научиться, измениться можно лишь в борьбе и страданиях среди большого мира, а не в добросердечном курятнике. Этим скрытым подтекстом романа отвергается, в сущности, идея пользы чистой дружбы, заключенной в узкую коробку артели Гидраэр.

Кандидову тяжело было покидать Гидраэр; особенно потому тяжело, что у него там осталась Настя Валежная, любимая девушка (образ этой Насти создан автором посредством почти одной чистой лазури; Настя — разновидность земного ангела, поэтому она для нас, грешного читателя, слабо ощутима как реальное существо и мало интересна). — Кандидов женится временно на «чуждой» девушке — Ладе, дочери профессора Токарцева, технического руководителя того предприятия, где работают гидраэровцы. Сам Токарцев — человек, по автору, отличный, добродушный, вполне советский и пр. (зачастили эти старички ходить в литературу!), но дочка у него вот какая: «Он немножко шпанистый», — говорит Лада про одного Димочку, — «он босяк-джентльмен, я это обожаю. Он типичный эпикуриал». Мы ее знаем уже, эту Ладу, — это Жозя из одного фельетона того же автора. Вообще в романе есть ряд элементов, заимствованных автором у самого себя из прежних своих произведений, в том числе и то, что было плохого в языке ранее изданных сочинений Кассиля: некая смесь сахара с пухом одуванчика.

Вернувшись из заграничной поездки футболистом с мировым именем, Кандидов выступает в команде, играющей против гидраэровцев. Гидраэровцы за истекшее время хорошо натренировались, а, главное, они усвоили чисто коллективную технику игры, в которой мяч забивает не обязательно лучший игрок команды, а тот, у кого больше шансов попасть в ворота и обмануть вратаря, где вся игра подчинена принципу общей победы команды, без заботы о том, кому именно предоставить право решающего удара и победы. Это, несомненно, хорошая сторона гидраэровского коллектива, но для такой цели не обязательно жить в реторте — достаточно быть хорошей советской футбольной командой.

Техника гидраэровцев побеждает. Вечно «сухому» Кандидову забивают первый гол.

Поражение послужило причиной для поворота в судьбе Кандидова. Он переживает глубокую душевную депрессию и едва не погибает, нечаянно отравившись газом в своей квартире. Но его вовремя спасает Груша, девушка из того же благородного Гидраэра, а затем все кончается хорошо и приятно. Кандидов мирится с гидраэровцами, Настя всегда его любила и любит (Ладу-Жозю Кандидов давно оставил), Карасик постоянно тосковал о Кандидове и т. д.

Что есть хорошего в романе? Относительно хороши описания футбольных матчей, сделанные со всею страстью любителя футбола и болельщика.

Но что же в общем получается, — почему роман читается с интересом, а после его прочтения ощущается неудовлетворенность, точно вы съели много, но не напитались? Потому что почти все образы романа так же относятся к реальности, как тень к предмету, ею отображенному. А тень — хотя она и порождена миром действительности и хотя она есть верный признак где-то сияющего солнца, но само по себе царство прохладных блаженных теней не есть наилучшее место для жизни и оно не очень благодатное поле для произрастания искусства. Конкретнее говоря, богатыри, ангелы, добряки, великодушные рыцари и т. п. — оттого хуже людей, что они сделаны из одного чистого, благородного, одноцветного материала, а реальные люди — из многообразного состава различных материалов, и от этого они,

реальные люди, устойчивей, интересней и живее ангелов и рыцарей. Очищенное, протертое, профильтрованное не означает наилучшего. Наоборот, то, что иногда считается «грязным», «неблаговидным», «нечистым», что подернуто судорогой временного уродства, — это и является признаком реальности, потому что такой признак означает след борьбы и напряжения, он служит показателем работы и усилия передового прогрессивного человека — в нашем, современном мире, где еще не растут сплошь одуванчики.

Впервые: «Вратарь республики» // Литературное обозрение. 1939. № 6. С. 28–31. Подпись: *Ф. Человеков*. <Л. КАСИЛЬ. Вратарь республики // Красная новь. 1938. № 10–11>.

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 21, лл. 125–137, карандаш. Там же (лл. 138–143) — машинопись с правкой редактора. В верстке сб. «Размышления читателя» — под названием «Лазурная реальность». В наст. изд. печатается по автографу, с учетом одного уточнения редактора, принятого Платоновым.

«ИРИНА ГОДУНОВА»

Есть просто хорошие литературные произведения и есть произведения хорошие по-особенному. Первые можно прочитать с некоторой несомненной пользой, вторые трудно забыть — и они долго еще питают читателя, даже будучи давно прочитанными. К этим произведениям — хорошим по-особенному — относится, по нашему мнению, новая повесть А. Митрофанова.

Одно из главных достоинств этого произведения состоит в том, что автор сумел языком поэзии изобразить органическое, чувственное, естественное отращивание народа к трюкизму.

В лице Ирины Годуновой автору удалось создать один из самых привлекательных образов молодой советской женщины; причем у Митрофанова Ирина Годунова ничем не обездолена как женщина: ни своей деликатной робостью в отношениях с людьми, ни нежной до гроба преданностью к Годунову, ни тревожным, напряженным чувством юности, — и сверх этого она вознаграждена большой, отважной человечностью, которую она приобрела из общего источника нашего воспитания, — из советской действительности.

В повести мы застаем Ирину в качестве начинающего композитора. До этого она была простой работницей, стрелочницей на производстве. А еще ранее — в детстве — беспризорницей. В Ирине обнаружились музыкальные способности, и вот советский завод определил свою молодую воспитанницу, свою дочь, учиться. Это в наших условиях естественно и натурально. Но мы не знаем, не уверены, очень ли это хорошо с точки зрения литературного искусства. То есть, обязательно ли нужно Ирине, и без того прелестному человеку, еще быть композитором, или скульптором, или парашютисткой, или чемпионом заплыва на дальнее расстояние? Трудно сказать наверное — обязательно это украшает и делает более глубоким литературное произведение или нет, но нетрудно сообразить, что если бы автор оставил Ирину сверловщицей и на столь «бедном» внешнем материале сумел бы не угасить ее духа, то автора ожидала бы более тяжелая задача, но и зато более

благодарная. Ясно, что превращение сверловщика или токаря в музыканта или в художника-живописца — явление простое и обычно, и не нужно благородство человека изображать «благородными» же, возвышенными средствами, например — его музыкальным творчеством. Ведь сверлильный или же долбежный станок благороден не менее фортепьяно... Но это наше возражение — частность, потому что Ирина в повести хороша не оттого только, что она музыкант.

В повести, к сожалению, есть и еще несколько дефектных деталей, не играющих, конечно, большой роли для решения основной темы. Например, на улице сидит нищий (человек, понятно, для нашей страны не типичный). Нищий «сидел, опустив глаза. Смотришь — и разбередишь кому-нибудь сердце, и комсомолка бросит в картуз три гривенника, припасенные на метро, и пойдет домой пешком, морщась, *словно ее грязно оскорбили*»... (Подчеркнуто нами. — А. Л.). Нет, комсомолка не будет переживать такого поступка столь нежно и чистолюйски, как эта зефирная недотрога. Да и денег у нее что-то мало: всего тридцать копеек, которые к тому же «припасены», то есть чуть ли не скоплены через сберкассу. Бедная, несуществующая девушка!

Ирина любит Годунова, химика, работника завода, где прежде работала и сама Ирина. Годунов — очень способный, чистый, поэтический человек, и у него есть редко изображаемое нашими писателями качество — чувство возможности и необходимости бесконечного, прогрессивного развития своей жизни, входящей элементом в общую великую жизнь человечества.

Вот небольшой пример характеристики Годунова (в повести он охарактеризован автором очень богато и глубоко).

«Чувствовать себя на середине огромного пути — сколько поколений позади, сколько поколений в будущем. Дух захватывает, словно прошел под солнцем и звездами миллионы верст. От этого чувства и явилась, должно быть, мысль о бессмертии. Чувствовать — особенно теперь, особенно в нашей стране, — что земля выпестовала тебя, что бывшие до тебя стучатся в твое сердце, чтобы ты исполнил их мечты, чувствовать, как зависит от тебя будущее...»

И многое, даже самое простое и обыкновенное, кажется Годунову «удивительным и священным».

И еще характеристика Годунова, данная ему врагом народа, троцкистом Валечкой (директором завода).

«Ведь Годунов идет по своей земле, у него и походка, может быть, иная. И говорит он своим голосом, орет, орет, сволочь! Слыхали, как они хохочут, когда сойдутся с этим Бранденбургским!.. Будто над тобой грохочут».

Это художественно точно написано, а «орет, орет, сволочь» — хорошо по грубой, но правдивой выразительности. Чего же Годунову не поорать и не похохотать, когда его дела и дела всех его товарищей в Советском Союзе идут на лад. Валечке ж, *наоборот, орать опасно, а хохотать не от чего: он живет на чужой земле и вокруг него враги.*

У Валечки на заводе есть друг и собеседник — инженер Ордынец. Литературное воплощение этого человеческого типа является одной из заслуг т. Митрофанова. Не всякого отчужденного от народа человека можно переделать, перевоспитать и сделать полноценным товарищем. Есть люди, почти органически неспособные стать советскими людьми.

«Люди предлагали ему (Ордынцу) дружбу, веселье, помощь, радовались вместе с ним. Ему была предоставлена возможность раскрыть все способности, заложенные в нем... Как и всем другим, что окружали его. Как и всем! Это-то и вызывало в нем внутреннее сопротивление. Счастье теряло для него вкус, когда его могли заработать все, или почти все».

Образ Ордынца, созданный т. Митрофановым, требует специального и подробного исследования именно потому, что общественно важно выяснить, каким путем в благоприятных условиях для творчества, для деятельности и, наконец, для счастья личной жизни может все же зародиться активное злодейство. Понятно, что тут действует, так сказать, индуктивная наводка из капиталистического окружения, но все же интересно знать, как это происходит конкретно. Ордынец дает большой материал для такого критического и психологического исследования.

Объединившись, Валечка и Ордынец создают диверсионную вредительскую группу. Но Годунов и многие другие не дадут дышать Валечке и Ордынцу. Годунов, еще неотчетливо, но уже чувствует, кто такие Валечка и Ордынец. Секретарь парткома стоит накануне разоблачения врагов. Но для Валечки и Ордынца наиболее опасен талантливый, умный и чуткий Годунов.

Враги запутывают и компрометируют честных работников (например, Баишева, своеобразную и яркую фигуру в повести). Но Годунов способен преодолеть и вытерпеть очень многое.

Тогда Валечка принимает решение уничтожить Годунова, а исполнить это поручает Ордынцу. Предварительно враги подстроили дело таким образом, что смерть Годунова будет признана самоубийством, а после смерти он будет обесчещен как враг. И Годунов, задремав после бессонных ночей, проведенных за важнейшей работой на заводе, был убит Ордынцем пулей в лицо.

Ордынец любит по-своему Ирину. Правда, эта любовь не послужила причиной для убийства Годунова. Причина убийства — политическая. Тов. Митрофанов — писатель большого такта: он не снизил своей темы толкованием преступления Ордынца сексуальным фактором.

Ордынец после убийства Годунова приходит к Ирине. И тогда, тонко играя, Ирина разоблачает убийцу. Ей помогло в этом ее нравственное преимущество человека нового мира, а Ордынца обессилил страх и психопатология человека старого мира. Тов. Митрофанову удалось запечатлеть этот эпизод с большой художественной силой и прямоотой.

Но «музыку не расскажешь», как говорится в повести по поводу Ирины. Так и мы не собираемся здесь рассказать «своими словами» произведение столь поэтического строения, как «Ирина Годунова». Наша задача в отношении новой повести Митрофанова очень скромна: поделиться с читателем своими соображениями и радостью по поводу появления в печати смелого и своеобразного произведения.

Поэтическое дарование т. Митрофанова имеет свои особенности. Во-первых, чтобы понять и признать прозу Митрофанова как талантливое поэтическое искусство, нужно иметь желание терпеливо внедриться в нее: проза Митрофанова написана напряженно, тесно, и, чтобы освоить ее, тоже нужно некоторое напряжение со стороны читателя; при поверхностном чтении, при чтении без желания тратить собственные силы на понимание писателя смысл и поэзия повести Митрофанова могут остаться не освоенными читателем.

И, во-вторых, необходимо — для того же наибольшего усвоения повести, — чтобы субъективное мировоззрение и убеждения читателя были очень близки к убеждениям автора, поскольку т. Митрофанов не только не скрывает своих убеждений за некоей объективной формой художественного письма, — наоборот, автор иногда ведет повествование от первого лица, излагает автобиографические факты, исполняется негодованием по поводу действий Валечки или Ордынца (чего уж тут объективничать!). И все же и эти страницы повести, публицистические по материалу, написаны с такой простотой и душевной искренностью, что они не нарушают общей поэтической мелодии повести, а делают эту мелодию более страстной и напряженной.

Впервые: Литературная газета. 1939. 30 мая. С. 3. Подпись: *Ф. Человеков*. Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

В ПОРЯДКЕ ОВОЩЕЙ

Каждая область, каждая провинция может и должна иметь свои овощи, свой картофель, свои фрукты, выращенные на местной почве, вблизи своих городов. Это можно сделать наверняка и обязательно.

Но гораздо труднее создать на территории данной области художественную литературу, которая, будучи истинным искусством, представляла бы из себя общенародную и общесоциалистическую ценность, без всякой скидки на свое провинциальное происхождение. Такая «скидка» должна быть нами принципиально отвергнута, потому что социализм работает не только на то, чтобы уничтожить разницу между городом и деревней, но и на то, чтобы устроить жизнь в провинции, ничем не отличающуюся по своему материальному и духовному уровню от жизни в столице или в крупном центре.

Не следует стремиться к созданию литературы второго сорта, хотя бы потому, что мы тогда предполагаем в читателе человека второго сорта, т. е. оскорбляем его. Но кто же к этому стремится? Сознательно — никто, конечно; но судят ведь не по сознательности или бессознательности того или иного действия, а по результату его.

Мы будем судить о «Сборнике произведений авторов Сталинградской области» тоже по результатам, по качеству труда этих авторов. Сборник называется «Разбег» (в краях и областях альманахи и сборники почти всегда называются какими-нибудь подобными словами — «Разбег», «Удар», «Упор», «Пламя», «Половодье», «Взрыв» и т. п., в чем нет особого вкуса).

В издательском предисловии книги сказано, что авторы сборника — «в своем большинстве это молодежь», т. е. начинающие писатели. Мы учтем это обстоятельство, но было бы желательно, чтобы хоть предисловие к сборнику написал кто-нибудь «постарше». Тогда фразы предисловия, подобные нижеизложенным, встречались бы не столь часто: — «...Уже в первой части романа ясно обозначилась линия показа эволюции отношения». Или — «Автор недостаточно полно показал Абанкина во всей его наготе» — и т. п.

Однако будем, говоря языком автора этого предисловия, пытаться пробовать выяснить значение и качество рассматриваемой книги.

Книга открывается романом «Казачий хутор» Н. Сухова (напечатана первая часть). Про незаконченное, неполностью опубликованное произведение трудно сообщить хорошо обоснованное суждение. Тот же автор предисловия, однако, свое суждение выносит в такой форме: «Общий недостаток обрисовки этих героев (два героя романа) тот, что они недостаточно наделены волевыми качествами», «Автор недостаточно полно...», «Все это указывает не только на то, что... но и на достаточно зрелый...»

Здесь не то недостаток недостаточности, ни то недостаток зрелости, — во всяком случае, избыток невежественности и легкомыслия. В самом деле, почему недостаток волевых качеств в двух героях романа есть доказательство их неполноценности как художественных образов. А быть может, этот «недостаток» входил в план и замысел автора романа, и он, «недостаток», есть необходимый и естественный элемент характера данных героев романа. Если же автору предисловия вообще не нравятся слабовольные люди, то нельзя своей субъективной симпатией или антипатией пользоваться как критическим методом.

Мы ограничимся о первой части нового романа Н. Сухова лишь скромным и предварительным мнением. Из чтения романа ясно, что в нем запечатлелось влияние М. Шолохова. В этом нет беды, у Шолохова есть чему поучиться; но учиться есть смысл только тогда, когда имеется уверенность открыть нечто новое, такое, чего не знал и учитель. Иначе говоря, за дедку нужно держаться в то время, когда он тащит репку, а не тогда, когда он ее уже вытащил. Художник всегда строитель новых дорог, а не путешественник по проторенным, комфортабельным путям.

Основным формальным дефектом опубликованной части романа «Казачий хутор» является *изобразительничество* (противоположность истинной изобразительности). Это изобразительничество означает на практике вот что: «В буераке вспухли глухие шорохи»; «Ущербный, на исходе месяц выглянул из-под тучи, показал стесанный краешек, и высокая в палисаднике раина, что богатая под венцом невеста, блеснула нарядом».

Все это плохо изображает вещи; художественная подробность превратилась здесь в подробничество — во второй фразе — и только затушевала прекрасное явление дерева, освещенного магическим светом луны.

Ложная изобразительность украшает действительность «от себя», а истинная выводит прекрасное из самой действительности.

В остальной части сборника напечатано несколько рассказов, стихов и песен. Но лишь изредка в них попадает живая, одухотворенная, поэтическая мысль. Например, в стихотворении Михаила Луконина «Гуси, летите!» самое хорошее и поэтическое — это название стихотворения. Попытаемся это доказать на кратком примере:

Анка!
 Давай расспросим:
 Что же такое осень?
 Гуси, зачем летите?
 Радости нет конца!

А почему «радости нет конца»? А потому, очевидно, что один персонаж стихотворения, от лица которого ведется рассказ, любит другого персонажа — Анку.

Видимо, это так и было в натуре: один человек любит другого. Но это — в натуре, а не в поэзии, не в стихотворении. Задача же всякого поэта в том, чтобы свое чувство или свою мысль полностью и во всей глубине уместить в поэтической форме. Иначе получается, что мы только верим в любовь и радость поэта, но не ощущаем их в стихотворении, потому что свою любовь и радость поэт оставил в данном случае за порогом стихотворения. Словесное искусство не любит слов — оно состоит из доказательств посредством слов, а не из межеумочных междометий, рассчитанных на простодушную доверчивость читателя.

В рассказе А. Шейнина «Самолет» уже в который раз излагается тема, успешная обветшать в советской литературе, — о том, как один колхозник повредил ногу на работе, а рана дала осложнение, опасное для жизни, но одна девица любит без памяти раненого, и тогда из колхоза звонят по телефону в город, из города присылают аэроплан и увозят раненого. Через некоторое время больного полностью излечивают. Наука и техника еще раз восторжествовали и возвратили девице ее возлюбленного. Добро бы, если бы эта тема была изложена хорошо, а то так — лишь бы написать что-нибудь и напечататься, а потом показать знакомым: и мы тоже, дескать, если не инженеры, то хотьдесятники человеческих душ.

Относительно лучшее произведение в сборнике, конечно, «Казачий хутор» Н. Сухова. У автора несомненно есть усердие к художественной литературе, и, возможно, что из товарища Сухова образуется в будущем писатель.

Но ради одного «Казачьего хутора» издавать весь сборник «Разбег» не стоило. Создать «свою», областную художественную литературу — в порядке производства пригородных овощей — нельзя. Литература, где бы она ни создавалась, должна иметь всеобщее, всемирное значение, или приближаться к этому значению.

В одном отношении литература может походить на овощ: подобно хорошему овощу, хорошая литература, независимо от места своего произрастания, должна быть питательна и полезна в любом поселении земного шара — для любого заинтересованного человека.

Впервые: «Разбег» // Литературное обозрение. 1939. № 12. С. 21–23. Подпись: *Ф. Человечков*. <Разбег. Сборник произведений авторов Сталинградской области. Сталинград: Областное книгоизд-во. 1938.>

Автограф — РГАЛИ, ф. 615, оп. 1, ед. хр. 26, лл. 98–107. Там же (лл. 92–97) — машинопись с авторской и редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу.

«ОРЕЛ» — РАССКАЗ О НАШЕМ ГОРОДЕ СЕРГЕЯ БЕЛЯКОВА

Книга начинается главой под названием «На берегу древней реки», и вот что мы читаем в этой главе: «Через густые заросли и бурелом дремучего леса пробирался человек. Иногда он останавливался, прислушивался к чему-то, поправлял сползающую с плеч изодранную одежду и снова шел вперед... Вот он выбрался, наконец, на едва приметную лосевую тропу» — и т. д. Когда же это было и кем являлся изображаемый автором человек? Вот кто: «Много дней назад Вятко увел свой род с Ляха, подальше от варваров, хлынувших из Азии в его и другие края, что лежали на западе. Род за родом покидали те края и селились по среднему

Днепру, Сейму и Десне. Вятко же решил осесть с родом своим на верхней Оке. И вот он здесь — на берегу этой благодатной реки — вместе с сородичами своими воздаст хвалу солнцу за оконченный путь».

История излагается автором таким образом, что некий Вятко, вождь племени вятичей, явился на верхнюю Оку и стал обживать дикое, но обильное дарами природы место, где в будущем основался город Орел. Город, собственно, начат стройкой гораздо позже: «Произошло это в октябре 1564 года. Осень уже покрыла кроны деревьев древнего величественного леса ярким золотом и багрянцем. Позднее солнце взошло над лесом и предрассветные тени поспешно отступили в самую глубокую его чашу».

Излагать историю тем способом, каким здесь пользуется автор, нельзя. Если же автор думает, что он занимается художественной литературой, то он ошибается: это не художественная литература, а профанация ее; во всяком случае, художественные подробности о том, что Вятко более полтысячи лет назад вышел именно на лосевую тропинку, что на нем была изодранная одежда, что октябрь месяц 1564 года был как раз погожим («позднее солнце взошло над лесом») и тому подобные беллетристические конкретности не ощущаются как художественная проза. Это ощущается как смешное усилие автора писать обязательно красиво, — это жеманство и юмористика, а не художественная литература.

Она, художественная литература, не побрякушка и не губная помада для украшения, скажем, истории. История сама по себе может быть интересной, и она вполне обойдется без беллетристической косметики. Но и с точки зрения реальной истории, нам кажется, автор в начале своей книги пишет неверно. Он сообщает, что «Вятко увел свой род... подальше от варваров, хлынувших из Азии». Едва ли у Вятко было понимание монголов как варваров. Он, естественно, видел в монголах врагов своего племени, но сам-то Вятко ведь не был столь культурной, утонченной личностью, чтобы, по сравнению с ним, монголы являлись варварами.

Однако по мере продолжения книги о городе Орле, качество ее улучшается. Время истории приближается к современности, автор располагает более точными историческими фактами, нужду в беллетристическом, своевольном толковании неизвестного он чувствует все меньше, его перо работает все более точно и скромно и все более полезно, хотя беллетристическая инерция все же иногда опять-таки проявляется у автора. Например. Описывая достоверное сражение Пожарского с польской бандой Лисовского, автор не может совладать с собой, не может контролировать себя и впадает в дурную прелесть хороших слов. Он начинает соответствующую главу своей книги не с прямого, точного описания факта, описания его, так сказать, в упор, а делает предварительный «художественный» разгон, изящно подтанцовывает к предмету описания: «Первые звезды слабо замерцали на бледном вечернем небе. Надвигалась ночь».

Не в том дело, что трудно доказать, было ли в ту ночь чистое небо или оно было покрыто наволочью, а в том, что трудно автору удержаться от пошлых и пустых фраз, но стараться проявить такое воздержание необходимо.

Большая часть книги С. Беякова посвящена нашему времени или близкому к нашему. Хорошо, но слишком скупо и сжато изложена история жизни знаменитых орловцев — большевика Иосифа Дубровинского и геолога-исследователя Владимира Русанова, погибшего в Арктике. Но относительно сильнейшая глава в книге — шестая: «В застенках мертвого дома», где описывается «опорный», «образцовый»

орловский каторжный централ. В этом центреале томился некогда Ф. Э. Дзержинский. Автор цитирует письма Дзержинского, и хотя эти письма уже известны читателю по другим публикациям, их глубина, скорбь и сила действуют на читателя неизменно, и повторное чтение их волнует не меньше, а больше первого чтения. «В тюрьме созрел я — в муках, одиночестве и тоске за миром и жизнью», — писал Ф. Э. Дзержинский. — «Однако, сомнение о “деле” никогда не заглянуло, мне в глаза».

Подробно и достаточно конкретно излагает автор историю города во время гражданской войны, когда под стенами Орла решалась во многом судьба пролетарской революции. Особенно хороша глава книги, посвященная металлиту Медведю, организовавшему в Орле первый рабочий полк, рабочему человеку, который был одним из первых и храбрейших красноармейских полководцев.

Вторая половина книги излагает уже новейшую историю города, города новой социалистической эры. Орел, в этом отношении, похож на другие крупные русские города, например — на Воронеж, на Саратов и т. д. Даже в деталях прошлая история русских городов была однообразна. Почти каждый из старорусских городов начинал свою промышленную историю с двух видов предприятий — придорожных кузниц и колокольных заводов. Скуден и однообразен был старый мир и его города, расположенные по великой русской равнине.

Новый Орел уже ничем не напоминает старый (в этом он, этот город, тоже похож на другие крупные русские города). Если еще лет тридцать—сорок тому назад важнейшими продуктами орловского производства являлись церковные колокола и лошадиные подковы, то теперь в Орле производятся машины для текстильной промышленности, приборы точной механики, обувь, мебель, стройматериалы, швейные и трикотажные изделия и многое другое. Орел, как и все советские города, переживает теперь свой социалистический расцвет.

Книги, подобные книге С. Белякова об Орле, чрезвычайно полезны и необходимы. Они, даже будучи не вполне хорошо написаны, все же увеличивают чувство патриотизма у читателя и дают ему новые конкретные знания о своей стране. Написание и опубликование книг о наших городах, больших и малых, надо всемерно поощрять и приветствовать.

Нужно только, чтобы такие книги писались и издавались более талантливо и более культурно. Если автор говорит, что в его городе расцветает культура, то пусть это его положение доказывается на его же книге, посвященной истории родного города. Иначе же получается, как в данном случае с книгой об Орле: сам город становится все более культурным, в нем живут тысячи высокообразованных интеллигентов, а книга об Орле издана по-провинциальному невзрачно, и автор написал ее во многих отношениях по-провинциальному: затейливо, поверхностно, общими словами, а зачастую слишком бегло. В провинции надо понять одну элементарную вещь: самой провинции, в смысле отсталости, убогости, второсортности, не должно более существовать, — она, провинция, должна стремиться по качеству своей работы ничем не отличаться от центров и столиц Советского Союза.

Впервые: «Орел» // Литературное обозрение. 1939. № 13. С. 15—17. Подпись: *Ф. Человеков*. <С. БЕЛЯКОВ. Орел. Рассказ о нашем городе. Орел: Изд-во обкома ВКП(б) и оргкомитета. 1939.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 27, лл. 98–106. Там же (лл. 83– 88) — машинопись с редакторскими пометами и исправлениями. В наст. изд. печатается по автографу.

КУРСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ

Альманах открывается «Воспоминаниями» П. А. Заломова. Биография П. А. Заломова, как известно, послужила А. М. Горькому исходным материалом для создания образа Павла в повести «Мать». Но как велико различие между Павлом — образом Горького и действительной автобиографией П. А. Заломова, написанной им самим! Это различие не уменьшается тем обстоятельством, что некоторые факты в «Воспоминаниях» П. А. Заломова и в повести Горького совпадают. Это различие объясняется огромной идейно-художественной работой, выполненной А. М. Горьким над своим «исходным материалом», благодаря чему Павел Горького, собственно, совсем другой человек, чем его родоначальник и прообраз — П. А. Заломов. Так оно и быть должно, потому что здесь работало перо великого скончавшегося мастера.

Воспоминания П. А. Заломова имеют самостоятельный интерес, вне зависимости от связи их с повестью Горького. Этот интерес «Воспоминаний» заключается в их искренности, конкретности, в их частном, индивидуальном значении. Формально «Воспоминания» написаны очень просто и хорошо — несомненно, мы имеем здесь дело с благотворным влиянием А. М. Горького на стиль автора.

Из рассказов, напечатанных в сборнике, упомянем «По старым тропам» Н. Белых. Рассказ задуман на глубокую лирическую тему: инженер, а в прошлом командир партизанского отряда, возвратился в тайгу, в места своей молодости и гражданской войны. С чувством благоговения он «переступил порог зимовья». «На земляном полу валялись клочья одежды, полусгнившие портянки, поломанный ружейный приклад. В углу стояла деревянная лавка. Степан вспомнил, как на лавке два дня трудно умирал от ран партизан Михаил Локтев». И далее: «Еще день шел Степан по старым тропам. Его острый глаз то здесь, то там обнаруживал следы прошедших битв. Вот дерево, расщепленное снарядом. Засохшее, поседевшее оно сиротливо стоит среди молодой поросли, выбросив в сторону сухую ветвь. А здесь воронки. В одних вода, другие заросли травой и лопухами. И над всем тишина, наполненная запахом смолы».

Это хорошая часть рассказа, но, к сожалению, она по художественно-изобразительному качеству единственная и поэтому самая лучшая. Но и этого достаточно, чтобы определить в лице автора рассказа, т. Н. Белых, способного человека. Его способности видны даже в его ошибках и небрежности. Они, его ошибки, объясняются неопытностью и неумением работать в литературе, непривычкой прежде чувственно, ощутительно пережить то, что хочешь написать (пережить не обязательно в натуре, а хотя бы в воображении), а потом уже точно, сосредоточенно написать фразу. Автор наверно согласится с нами, если мы докажем сейчас его ошибку. — Свистели пули, *«бессильно дырявя предрассветную тайгу»*. В природе не может образоваться продырявленной тайги; читатель не может представить себе такого явления, и автор тоже. Эта ошибка настолько наивна и понятна, настолько несвойственна человеку, способному думать во время изложения своих мыслей,

что избавиться от привычки ошибаться таким образом будет нетрудно, если писать, непрерывно чувствуя, думая и воображая. Дело тут именно в непрерывности процесса творческой работы. Тогда не будет тех «щелей» в рукописи, куда влезают демоны ошибок — описки. Затем, в рассказе, Степан ловит шпиона-диверсанта. У последнего «волчий жесткий взгляд и волчий оскал». К сожалению, не у всех шпионов-диверсантов такие наглядные вывески на лице, в виде волчьих взглядов и оскалов. Если бы было именно так, борьба с врагами была бы сильно облегчена. И еще одно замечание: враг, если его пишет художник, нуждается в точном, объективном, реалистическом изображении, а не в раздраженной, беглой отписке, не скрывающей ненависти художника, но скрывающей главное — действительный, реальный образ врага. Отношение художника к подобному персонажу своего произведения проявится само по себе в глубине, в идее и в изобразительной энергии его произведения. Презрение тоже должно воплотиться в образ, чтобы другие могли почувствовать презрение. Невроз же или выкрик, потрясая одного, не всегда заражает другого человека.

Другие рассказы, по нашему мнению, хуже рассказа Н. Белых. Недостатки прочих рассказов альманаха почти однородны: прелесть или воодушевление действительной жизни не становятся равнозначной прелестью в литературе («Обида», рассказ В. Евсюкова). Факт, изложенный в рассказе В. Евсюкова, верен. (Родители обиделись, что их сыну дали отсрочку на призыве в Красную Армию.) Старик — в рассказе — переживает обиду. Но обида есть печаль и огорчение, она должна иметь, если она глубока и серьезна, драматическое напряжение, а не столь веселый, легкомысленный вид, какой «обида» приобрела в рассказе. Лишь у матери призывника есть (и то лишь в начале рассказа) некоторые реальные черты характера: она не очень обиделась («Будешь опять работать на тракторе, а потом...» — сказала мать, имея в виду, что потом ее сын и в Армию пойдет).

Лучшее и самое ценное произведение альманаха — «Осада» В. Аристова, отрывок из романа. В предисловии сказано, что в данном отрывке изображен «один из эпизодов борьбы русского народа с польскими интервентами — героическая защита Смоленска, почти на два года приковавшего к своим стенам польскую армию».

Автор превосходно знает старорусский язык, но пользуется им как истинный художник, скромно и экономно, и заставляет работать в пользу художественности самые архаизмы нашего языка.

Смоленск, как и вообще русскую землю, защищали «мужики», ремесленники и кое-кто из худородных бояр (воевода Михаил Шеин). Наиболее же богатые и знатные бояре (как и теперь крупные империалисты) родины не чувствовали, не защищали и не имели ее. Наоборот, они и в родине видели некий «товар», или меновую ценность. То есть, по существу, были просто изменниками. В этом смысле хорошо изображен в романе князь Морткин. — «Когда приехал в вотчину подъячий... и объявил воеводский указ («худородного» Шеина) ехать в город, садиться в осаду, князь Морткин стал отнекиваться: — Я ни к полю, ни к осадному сиденью негод. Телом слаб и в голове шум великий». Затем Морткин оказался, конечно, изменником, перебежчиком к полякам.

Осаду держали крестьяне и ремесленники. Один из них, Михайло Лисица, показал превосходные качества, как человек технического творчества. Михайло Лисица был сотрудником и учеником у знаменитого архитектора и строителя Смоленской крепости — у Федора Савельича Коня. Михайло Лисица назвался рыть

подкопы (контрмины) против польских подкопов, которыми руководил французский инженер Шембек. После удачных операций Лисица Шембек сказал в досаде: «Не ожидал, чтобы у русских в крепости оказались столь искусные инженеры, безусловно — иностранцы». А Михайло Лисица был всего беглый холоп князя Морткина. И сколь разительна — и в романе она убедительно изображена — судьба этих двух людей: князя и его холопа. Холоп защищает родину-мачеху, а князь изменил родине-кормилице и предал ее. Узнав, что «его» Михайло так искусно орудует в крепости, — «князь Морткин только вздохнул: “Во двор Михалку не воротить, десять годов как сшел”». Князь Морткин — враг Михайлы, и автору романа он тоже не симпатичен, но Морткин у автора — реальный образ, а не «волчий оскал».

В романе много создано типов простых, героических людей того времени. Вот один прекрасный образ. — «Шейн (воевода) стоял у Авраамиевской башни... Людей на (крепостной) стене мало. На пряслях от башни до башни где десять, где пять. Воевода увидел юродку Ульку Козью головку. Она тихо шла по стене, бормоча что-то, махала деревянным крестом. Подумал (воевода): “Попы на стены взойти страшатся, блаженная на бой с Литвою благословляет”. Крикнул, чтобы Козью головку увели: “Уйди, Уля, не место тебе тут”. Каменное ядро с грохотом ударило в подбитый уже зубец. Тучи битого кирпича брызнули в стороны. Юродивая охнула, поджимая ноги, осела. Подскочили стенные мужики... подняли убитую, понесли в башню».

Прост и глубок конец опубликованной части романа. Враги в Смоленске. Остаточный запас пороха сложен в погреб под собором. Защитники Смоленска Оверьян и Ондрюшка по своему разумению (а не по приказу) вошли в пороховой погреб. — «Над головами мужиков в соборе топали и кричали поляки и немцы, должно быть, делили добычу. Оверьян помахал кулаком. — Добрая вам будет, Литва, пожива. — Подул на фитиль, раздувая пламя. — Прощевай, Ондрон».

Очерк В. Самсонова «Старый Курск» дает некоторое представление о богатом историческом прошлом Курска и курского края. Но мы считаем, что этот отдел (краеведческий) наших провинциальных альманахов следует вести более квалифицированно и более, так сказать, предметно-исторически, более живописно, чем это делает В. Самсонов в своем очерке о Курске. Не требуется ложного социологизирования, вроде следующего: «Здание выдержано в стиле Людовика XV, стиле феодального французского дворянства, доживавшего в XVIII веке последние десятилетия своего господства. *Видя, что руководящая роль выскользнула из его рук, оно спешило насладиться жизнью. Ему нужны были здания легкие и веселые, уводящие мысль... в область... забав и удовольствий... Все это создавало приятное, легкое настроение...*» Значит, выходит, что наслаждается только тот, кому помирать пора, а кому не пора — тому и улыбаться нечего.

В следующем очередном альманахе надо улучшить этот краеведческий отдел, столь же важный для альманаха, как и художественная проза.

Стихи, помещенные в альманахе, все написаны относительно умело, иногда даже искусно, однако ни одно из них не обладает свойством истинной высокой поэзии — непосредственно входить в сердце читателя и воодушевлять его чувством поэта.

Почти все стихи альманаха, когда их читаешь, напоминают другие стихи, написанные прежде другими поэтами. Стихотворение «Отдых» Л. Кузина имеет, между прочим, такие строфы:

До завтра снял
 Рабочую спецовку.
 Встречаю ласково
 И бережно привет.
 Кружись, кружись
 В веселом хороводе,
 Густой мой парк,
 Мой парк розоволицый.

Стихотворение заканчивается словами:

И я пою,
 Чтоб завтра лучшим утром
 Придти в завод
 На редкость молодым.

Это напоминает стихи поэтов из ветхой «Кузницы».

Или прочтем песню П. Николаева «Красноармейская винтовочка». Вот ее последние восемь строк:

Боевая подготовочка
 Пригодится нам всегда.
 Я с тобой, моя винтовочка,
 Не расстанусь никогда.

Ты в бою, родная,
 Врагов метко бей,
 Эх, моя стальная,
 Нет тебя ценней.

Все это верно, но только поэтически слабо выражено и лишено своеобразия. Стихотворение П. Коренькова «Крылья» начинается словами:

Лети,
 Сверкай под солнцем, эскадрилья!
 Гори рубином каждая звезда!

И заканчивается:

Страны моей
 Прославленные крылья,
 Кто свяжет вас?
 Никто
 И никогда!

Опять-таки все это верно и выражено более энергично, чем, скажем, в стихотворении П. Николаева. Но важность и патриотичность темы еще не заменяют поэ-

зии. Поэт должен найти глубокую форму для одушевляющей его идеи, и только тогда его мысль станет поэзией, а слова — музыкой.

Впервые: Курский альманах // Литературное обозрение. 1939. № 18. С. 26–30. Подпись: *Ф. Человеков*. <Литературный альманах. Курское областное издательство. 1939.>

Автограф — ф. 615, ед. хр. 32, лл. 76–88, карандаш. Там же (лл. 89–96) — машинопись с авторской и редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу, с учетом авторских исправлений в машинописи.

«ЗЕМЛЯ В ЯРМЕ» — ПОВЕСТЬ ВАНДЫ ВАСИЛЕВСКОЙ

В усадьбу богатого польского феодала графа Острженского везут труп сына, покончившего с собой. Другой сын графа — тоже покойник: он убит на дуэли «из-за актрисы»; однако истинная причина смерти этого сына, конечно, не в любви к бедной актрисе, а в панском гоноре: все красивые женщины должны, дескать, принадлежать только нам. Дочь старого графа исчезла из дома отца и вышла замуж где-то за незнатного человека. В семействе осталась одна младшая дочь Зуза, умственно дефективная от рождения. Старый феодальный род самоистребился, хотя материальное его положение было превосходным на протяжении целых поколений. И вместо того, чтобы сделать из такой судьбы хотя бы приблизительно здравый вывод, старый граф Острженский поступает наоборот: он все более звереет, ожесточается, ведет сокрушительную террористическую политику в отношении окрестного крестьянства. Жизненный опыт ничему не научает этого человека, — он его разрушает. Такова участь человека погибающего, изжившего себя, гниющего класса. Польские крестьяне еще не трогали графа и его имущества, созданного их же трудом, нуждой и страданием, но граф и его семейство уже заражены смертельным глубоким вырождением, и выхода им нет и быть не может, их корни, некогда соединявшие их с землей, с действительным миром, уже сопрели в прах, их самое юное потомство, единственное ответвление в будущее — в лице дочери Зузы — утратило рассудок. — «Граф осторожно... спустился вниз, стараясь не встретиться с Зузой. Невыносима была мысль, что пришлось бы увидеть ее плоское одутловатое лицо, водянистые глаза, глуповатую усмешку ее толстых губ». Но, понимая идиотизм в другом человеческом лице, граф не сознает потери чувства реальности в самом себе, безумия собственного быта. Он страстно любит разведение серебристых лисиц и тратит на это дело большие средства, и еще более страстно, уже сладострастно, ненавидит нищие деревни, существующие за чертою его обильных полей, садов, лесов и озер. Он думает, что будущее заключается в уничтожении этих деревень, посредством заверстания их угодий в его, графские, земли, посредством явного и тайного истребления их темных, голодных жителей, которые окажутся непокорными или лишними, как рабочие руки, для его поместий и усадеб. Если бы так случилось, то впоследствии, после смерти графа, все это несметное богатство, целый значительный кусок земной планеты очутился бы в руках идиотки Зузы.

Но — «Из далекого мира, тонущего в голубом просторе, шла... в эту сторону, к Калинам (деревне), следовательно, приближалась к Острженю» некая Анна, мо-

лодая беременная крестьянка, не знаящая, где преклонить ей голову. Вскоре она падает на дороге в родовых схватках. Ее окружают деревенские ребятишки — «мальчики в рубашонках, в дырявых штанишках стояли уже в нескольких шагах и смотрели». «Маленький карапуз нагнулся, поднял камень, подошел ближе с камнем в руке: — Ты! Вставай! Анна повела налившимися кровью глазами. Камень вырвался из маленькой руки и попал в ногу. Анна вскрикнула. Вслед за этим последовал второй удар». И у Анны начинаются роды под ударами камней из детских рук.

Эта страница повести — одна из сильнейших в произведении; впрочем, в повести много сильного, глубокого и точного, почти все страницы.

Издавелека, из окон своего дворца, смотрит в эту сторону граф Острженский, но увидеть он ничего не может — за дальностью расстояния, да и увидев бы столь «обычное» событие на дороге, граф не признал бы в нищей женщине достойного человека. Не в том дело, что бедная женщина бродяжка рождает ребенка, а в том, что как раз эта женщина, Анна, будет борцом за преобразование человеческой истории, что именно она, а не кретинка пани Зуза, именно Анна и ей подобные будут владеть миром и его судьбой. Если бы об этом было заявлено графу Острженскому, или другому графу и пану, они бы не поверили. В повести, однако, в дальнейшем показано, что дело идет именно к такому повороту вещей. А ныне — уже за пределами повести Василевской — Острженский и другие имели полную возможность убедиться в правоте Анны, поддержанной Красной Армией.

Правда, та Анна, участь которой изображена Василевской, погибла от руки польских государственных опричников, защищающих власть и имущество Острженского, но остались другие «Анны» и их дети, их братья, сестры и товарищи.

Граф Острженский очень быстро начал приводить в исполнение свое намерение — выморить крестьян из окрестностей своих владений, чтобы нарастить «свое» добро. Государственная власть в лице старостата отдала графу в аренду реку Буг от деревни Калин до Острженя, вместе с озерами и прудами. Но крестьяне знают, что «— Бесплодным песком проклял господь эту землю, одну воду дал, чтобы могли жить люди...» «— Ловить рыбу и кормить ракушками свиней...» «— Песком будем теперь затыкать ребятам глотки...» «— Видно, граф сгубит нас теперь до остатка...» «— Суму на плечи — и по миру!»

Последний убогий источник жизни местных крестьян — рыбу и ракушки — отнял граф. И тогда крестьяне пошли к графу: «— Либо мы, либо он». «Изнеможденные, почернелые, изъеденные нищетой мужицкие лица дышали величием». Анна, пришедшая, чужая в деревне Калины, почти всеми гонимая, истерзанная нуждою и травлей, «забыла в эту минуту обо всем: о камнях, что швыряли в нее ребятишки на дороге, о бабьих злых взглядах и ядовитых словах... Она ясно увидела, что Калинам подписан смертный приговор, и в ней мгновенно растаяла, пропала мстительная злоба. Впервые стояла она в толпе баб, как равная среди равных, как своя», — и Анна пошла вместе с народом чужой для нее деревни на графскую усадьбу.

Вскоре Остржень запылаха огнем. А ранним утром следующего дня в Калины въехал воз, накрытый холстиной. Это везли трупы крестьян, убитых в Остржене. Здесь же, под холстиной, лежала убитая Анна. «Она лежала на самом верху нагруженного воза, лицом кверху. Всегда бледные губы теперь не отличались цветом от бледного лица. Рассыпавшиеся волосы легли ореолом вокруг головы... Подброшенная внезапным толчком голова Анны повернулась набок. Рана была сзади, на черепе. Черные сгустки крови облепили волосы». Так окончилась мучительная и героич-

ческая жизнь польской крестьянки — батрачки Анны. Остржень, этот гвоздь в «зеленой, золотой, лазурной земле нищеты и голода», еще остался. Не надолго.

Материал повести Василевской представляет собой целую энциклопедию знаний о польской вымирающей деревне времен фашизма. Засуха, град, ливень, пожар, сплетни, невежество, одиночество, голод, холод, болезни, отчаяние, убийственная эксплуатация помещиками, сужение самого места жизни крестьянина на земле до размеров могилы, прямое и безнаказанное убийство крестьян, — вот перечисление некоторых эпизодов повести. А над деревнями, над всею нищей страной, над этой гибнущей жизнью «в пленительной лазури утопали дни... в зеленом мире гудели немолчным звенящим хором, жужжали, роились мушки, жучки, оводы», под могучим, вечным солнцем простирались «прибужские земли, зеленые, золотые, лазурные земли нищеты и голода».

Крестьяне инстинктом и разумом понимали, что в природе есть все для их счастья и благоденствия, что изобилие пищи находится возле них, что возможна другая, достойная жизнь, и она достижима для них. Но природу, почти весь видимый мир, занял граф Острженьский — у него лучшая, изобильная земля, у него вода, у него леса, но в его лесах нельзя сорвать ни гриба, ни ягоды, ни былинки, хотя это добро все едино пропадает прахом. Дорога в жизнь ведет лишь через разрушение порядка человеческого существования, установленного панями и графами, — через их трупы, если это неизбежно.

Однако и в своем смертельно-опасном положении крестьянин не беззащитен окончательно. Он ограблен, истощен, обескровлен, все стихии природы выпущены против него, но он находит в себе силу сопротивления бедствиям в виде взаимопомощи бедняков. Когда сгорает дотла деревня Бржега, нищие жители Калин складываются — от нескольких картошек до детской рубашонки с каждого семейства — и спасают погорельцев от голодной и холодной смерти. Разум и человечность угнетенного народа могут быть подавлены, сжаты, но не могут быть уничтожены окончательно, потому что иногда лишь они являются его единственным оружием борьбы и самозащиты.

Повесть Василевской и с литературной точки зрения имеет энциклопедическое строение: автор стремится изобразить все стороны крестьянской жизни, поэтому в повести нет сюжета в обычном смысле, — в повести описана главным образом участь деревни Калины под властью графа Острженьского и «подручного» ему фашистского правительства. Сюжетом повести служит сама судьба, участь людей, — один из лучших сюжетов мировой литературы. Некоторым скрепляющим средством — для правильного, фиксированного развития действия — является образ сельского учителя Винцента; точнее говоря, постепенный, несколько замедленный рост характера и сознания в этом человеке под влиянием трагического развития событий в деревне. К сожалению, в изображении Винцента автор следовал вульгарной литературной традиции: интеллигент, дескать, обязательно должен быть обезволен и обессилен излишней и пустой рассудочностью, он, дескать, приобретает способность двигаться вперед с народом лишь в силу мировых катаклизмов, когда и камни двигаются и почти приобретают сознание. Не является ли такое понимание интеллигенции вульгарным, — особенно интеллигенции народной, работающей непосредственно на просвещение людей? По нашему мнению, подобное понимание характера интеллигенции привито народу извне, со стороны эксплуататорских классов, чтобы опорочить, дискредитировать образ интеллигента в гла-

зах народа, не дать соединиться силе народа с его наиболее сознательной частью — интеллигенцией.

В этом отношении — в безволии, в бесхарактерности — образ Винцента дотянут автором до комизма. Винценту нравится Сташка (учительница из другого села), но он не способен даже поцеловать ее, целует его она первая. Сташка задумана автором — в противовес Винценту — бодрым, расторопным, уверенным человеком, одаренным «порывистостью, стихийной жизнерадостностью, хриплым голосом, грубоватыми манерами». Это — другая сторона того же вульгарного понимания характера интеллигенции. Но художественный такт и литературный талант Василевской смягчают ошибочность трактовки этих двух образов. Именно — в натуре Винцента подчеркивается ее глубина, чистота и лиризм, а в Сташке, кроме ее нарочитого, «интеллигентского», грубого бодрячества есть еще нежность и естественная сила человечности. На вопрос Винцента, почему Сташка не уезжает из деревни, учительница отвечает: «— С какой стати! Я не тронулась бы отсюда ни за какие сокровища в мире. Теперь, когда я уже все освоила, когда я знаю, сколько зубов у каждого ребенка, когда я здесь уже как у себя дома...»

Повесть Василевской населена людьми столь плотно, что иногда сам автор не дает имени своим героям, а просто показывает их сразу — большими скоплениями — в действии и в репликах. И мастерство писателя почти нигде не отказывает ему: по одной реплике и движению безыменного героя повести можно угадать весь образ человека и дорисовать его в своем воображении. Но кроме таких, не названных по имени, людей, в повести есть большое количество глубоко и подробно разработанных человеческих характеров различной и всегда яркой индивидуальности. Помимо Анны, прекрасного, возвышенного и героического образа угнетенной женщины, назовем еще старого Мыдляржа, молодого Зелинского (убитого холуями Острженьского и затем растерзанного собаками), старого Плыцяка, Банихи и многих других — целый народ деревни.

Голос человеческого сердца, вопль ненависти и мольба о помощи звучат из этой книги Ванды Василевской. Значение «Земли в ярме» неизмеримо шире литературно-художественных достоинств повести, потому что повесть написана столь точно и объективно, что она приближается к автобиографии народа. Благодаря ей, этой повести, мы услышали истинный, искренний голос зарубежного для нас народа.

Но теперь мольба и отчаяние народа, изображенного Василевской, услышаны. Западные белорусы и украинцы и многие польские крестьяне могут жить и трудиться на «зеленой, золотой, лазурной» земле, с которой навеки снято панское ярмо.

Впервые: «Земля в ярме» // Литературное обозрение. 1939. № 22. С. 28–33. Подпись: *Ф. Человеков*. <В. ВАСИЛЕВСКАЯ. Земля в ярме / Перевод с польского Е. Гонзаго. Предисловие М. Маркушевича. М.: Гослитиздат, 1939.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 36, лл. 83–95, карандаш. Там же (лл. 96–107) — машинопись с редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу.

ДВА РАССКАЗА

Существует неправильное понятие о «большой» литературе и «толстых» журналах, в которых, очевидно, большая литература должна постоянно обитать.

Понятие о «большой» литературе неправильно потому, что оно предполагает, допускает и как бы узаконяет существование еще и «малой» литературы. А что такое «малая» литература, как не плохая литература или даже халтура? Зачем же тогда нам нужна малая литература? Ведь, будучи плохой, недоброкачественной, бесполезной, она не является предметом искусства и, следовательно, находится вообще вне пределов литературы... Если же в понятия «большая» и «малая» литература вложены количественные оценки — по размеру текста, то это также ошибочно. Небольшой рассказ М. Горького «Страсти-мордасти» или Чехова «Черный монах» есть великие произведения. Большой же роман иного писателя может оказаться ничтожным сочинением. Но бывает и так, что большой объем произведения является необходимой формой для изложения великой темы.

Традиционное отношение к «толстым» журналам, как к лучшим изданиям, где скорее, вероятнее всего можно увидеть напечатанным прекрасное произведение, часто практически не оправдывается. Внешняя солидность таких журналов и авторитет литераторов, редактирующих эти издания, не гарантируют от помещения в толстых ежемесячниках плохой прозы и немощных стихов. То, что по инерции считается большой дорогой литературы, не всегда является ею. Иногда бывает, что хорошие литературные произведения идут в народ через тонкие журналы. Но, к счастью, эти «боковые», обходные пути являются у нас не менее, а даже более удобными дорогами для прохождения литературы в народ, чем большие дороги толстых журналов. Ибо, если этими боковыми и вторыми путями считать тонкие и «второстепенные» журналы с точки зрения дурно понимаемой профессиональной литературы и критики, то ведь у этих изданий, как правило, тираж в несколько раз больший, чем у толстого журнала; авторитетность же последнего, случается, намного выше действительного его качества, то есть она, авторитетность, бывает величиной мнимой и не каждый раз заново заслуживаемой.

И что не всегда удастся толстому журналу, имеющему постоянные кадры профессиональных писателей, вдруг удастся небольшому (по размеру текста) журналу, которым руководит молодежь, в котором авторы еще не известные, не знаменитые писатели, печатающиеся всего первый или второй раз в своей жизни. Такое явление чрезвычайно нас интересует, и долг советской критики не оставлять без внимания ни одного хорошего литературного произведения, где бы оно ни появилось, оценить в полную меру талант автора, выдвинуть его вперед по заслугам и помочь ему в трудном пути, на который он вступил.

В № 7–8 журнала «Дружные ребята» всего, примерно, листа два художественной прозы. Из них один лист занимают рассказы В. Бокова и В. Осеевой — молодых писателей. Если не ошибаемся, В. Осеева печатается в первый раз.

Каждый из этих рассказов — драгоценность, и в отношении глубины искреннего чувства, владеющего автором, и в отношении литературного умения, доводящего до читателя чувство и мысль автора.

Рассказ Бокова «Дорога» изображает колхозную украинскую семью. Дети в семье выросли, стали интеллигентами и жили уже в столице или больших городах страны, вне родного дома. А дома в колхозе жили только мать с отцом, стареющие, но еще далекие от дряхлости и счастливые сугубым счастьем — и своими образованными детьми, выходящими на большую дорогу жизни, и собственной покойной обеспеченной судьбой в колхозе. И каждое лето все дети, где бы они ни

были, в одно время приезжали в старый дом отца и матери. Это доставляло высшее счастье матери; это обыкновенное общение выросших людей с местом своего детства воспитывало в самих бывших детях сознание своего благородного жизненного призвания. Дуся, студентка химического института, вышла на утренней заре в родное детское поле и увидела его заново.

«Она смотрела на раскинувшиеся поля конопли, пшоса, гречихи и удивлялась, как все разумно и красиво было возделано рукой человека, и в эту минуту первый раз в жизни она поняла, что счастье человека заключено в работе».

Однако сила и прелесть рассказа В. Бокова не может быть доказана цитатами из рассказа, потому что у В. Бокова свой способ изложения темы. Этот способ заключается в том, что В. Боков уже сейчас обладает столь острым литературным тактом, который не позволяет ему прибегать к украшенной или афористической фразе, имеющей самодовлеющую ценность — вне общего смысла и текста рассказа. Но этим признаком не исчерпывается все литературное своеобразие В. Бокова, поскольку его можно обнаружить в этом рассказе.

У автора есть еще то, что можно назвать творческим отношением к русскому языку, то есть способность преодолевать шаблон речи, способность совершенствовать и оживлять язык, но в таких его органических пределах, в каких это свойственно языку без сокрушения его природы, и в пределах, приемлемых для читателя. Например, В. Боков пишет: «брат... *во многом имел свое понятие*».

Или — они, выросшие дети, «говорили о работе, о городах, *виденных ими, не смотря на молодые годы каждого*».

Но главное отличие рассказа «Дорога» — в поэтическом напряжении, в кратком, почти мгновенном, изображении юных, только что вступающих в жизнь и постигающих мир людей и их матери, сберегшей свою человеческую чистоту до старости лет. Вот девушка Дуся:

«Дуся вспомнила, как в раннем детстве встречала она своего отца, приехавшего с поля, снимала с него торбочку, в которой он брал завтрак, убежала в сад, забивалась в вишенник, брала оставшиеся корочки хлеба и ела их, и это было самое любимое лакомство девочки».

Уснули дети далеко за полночь. Тогда мать встала, прошлась по двору, поправила на каждом из спящих съехавшие одеяла или одежду и ушла опять в сенцы и заснула последняя».

Автор в этом своем небольшом произведении работает, как поэт в прозе, обладающий чистым и глубоким воодушевлением. В дальнейшем — при работе над другими произведениями — он поймет, что быть поэтом в прозе для прозаика еще мало: на одной поэтической мелодии, как на одной музыкальной фразе, хотя бы и очень вдохновенной, большого произведения создать нельзя; кроме описания глубоких, но статических состояний людей, нужно уметь описывать движение их судьбы и понимать людей настолько верно и настолько быть к ним расположенным, чтобы не только суметь их точно или даже прекрасно изобразить (что еще не составляет всей задачи), но и помочь им указанием, реально выполнимым, для достижения расцвета человеческой жизни (что составляет главную часть задачи художника). Это требует от прозы не только поэзии, но главным образом, как уже давно известно, мысли, действия и пророческой решимости. Наш последний совет не относится собственно к рассказу В. Бокова «Дорога», — он относится к будущей деятельности молодого писателя.

Рассказ В. Осеевой «Бабка» более прозаичен, чем рассказ «Дорога», но не менее его превосходит по качеству.

В семействе своей дочери живет старая бабка. Она уже никому не нужна — только одна дочь ее еще любит, но тоже немного: дочь поглощена своими заботами, своей привязанностью к мужу и маленькому сыну Боре. А бабке по-прежнему нужны все люди, особенно те, с кем она живет в семействе дочери, и даже более прежнего: от старости, от опыта жизни она точно лишается способности плохо относиться к людям, она понимает и любит их все более сильно и терпеливо. Во время как у домашних происходит нарастание равнодушия, даже презрения к бабке, у бабки нарастает встречное чувство к ним — любви и терпения. Единственной собственностью, единственным достоянием бабки была старая шкатулка. Никто в семействе не знал, что в ней находится. Когда бабка умерла и шкатулку открыли — в ней оказались подарки зятю, дочери и «внуку моему Борюшке». — «В букве “ш” было четыре палочки». Внук учил изредка бабку грамоте. —

«Не научилась, — подумал Борька... И вдруг, как живая, встала перед ним бабка — тихая, виноватая, не выучившая урока». На ночь Борька положил бабкин подарок — пакетик с леденцами — «к себе под подушку и, закрывшись с головой одеялом, подумал: “Не придет утром бабка...”»

С большой точностью и проницательностью описаны в рассказе отношения бабки и ее внука. Внук лучше понимает и ценит свою бабушку, чем его мать и отец, и в то же время на ребенке есть уже черные тени его родителей.

«Приходил к Борьке товарищ. Он говорил: “— Здравствуйте, бабушка!” Борька весело подталкивал его локтем: “— Идем, идем! Можешь с ней не здороваться. Она у нас старая старушенция...”»

Это идет от отца Борьки, который сам не здоровается с бабкой.

«В соседней комнате товарищ говорил Борьке.

— С нашей бабушкой всегда здороваются и свои, и чужие, она у нас главная».

Борька озадачился, а затем сам говорит родителям такие слова:

«— Наша бабка лучше всех, а живет хуже всех — никто о ней не заботится...»

Это исходит из глубины собственного детского сердца мальчика, которому помогло хорошее влияние товарища.

Рассказ написан с огромной сжатой реалистической силой, и так же, как в рассказе Бокова, фраза в рассказе В. Осеевой нигде не делает «красивых телодвижений», но каждое слово автора служит конечному смыслу и назначению темы, неся на себе работу, а не игру.

В заключение обратимся с благодарностью к редакции журнала — редактору Б. Азарновой и заместителю редактора В. Елагину. Раньше не было принято благодарить редакцию, пусть теперь будет принято, потому что редакция, сумевшая добрую долю пространства журнала занять первоклассным материалом, заслуживает и благодарности и признания ее высокой квалификации.

Впервые: Детская литература. 1939. № 10–11. С. 3–5. <В. БОКОВ. Дорога. В. ОСЕЕВА. Бабка // Дружные ребята. 1939. № 7–8.>

Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

«В ПОИСКАХ РОДИНЫ»

В сборнике восемь рассказов, созданных в течение 1910–1937 годов.

Первый рассказ — «В поисках родины», написанный в 1915 году, сразу же дает нам представление об авторе как о писателе, у которого дарование умножено на глубокий личный жизненный опыт. Из этого мы предполагаем, что А. Ершов издавна имел еще и вторую профессию, благотворно повлиявшую на него как на писателя. Это явление имело место и раньше, — вспомним, например, Гарина-Михайловского, инженера и писателя, — и давало иногда превосходные результаты.

В рассказе «В поисках родины» описана потрясающая драма прошлой русской народной жизни — переселение.

Из Курской губернии на восток, в казахские степи, едут малоземельные крестьяне — в поисках новой родины, которая дала бы им, в ответ на тяжкий труд, хлеб насущный и мало-мальски обеспеченный достаток. Но уже в дороге курские крестьяне встречают «обратников», то есть переселенцев, едущих обратно на старую родину. Обратник кратко и точно объясняет положение:

«— Далече? — поинтересовался Лаврентий (курский переселенец).

Мужик (обратник) почесал за ухом, снял шапку и ответил:

— Домой... В Расею... — И лицо его вдруг расплылось в широчайшую улыбку, сделалось по-детски радостным и светлым.

— Что так, дядя? Аль плохо?

— Не-е... Кто в силах, тому не плохо. Вот у нас на участке Кузьма Крамарь, хохол... Летось только приехал, а, смотри, много уж у него. Хозяйство справное... Деньги были, ну, значит, и хорошо ему.

— А земля как?

— Что земля! Много ее. Пахать, вишь, не на чем... Кормиться плохо. Земля — она небогатая, что и говорить, навозу надо. А без скота откуда навоз. Вот и надумал я назад».

Вот и философия всего старого русского переселения. Ни бедняку, ни даже середняку оно, переселение, не под силу. На освоение, на обжитие новых мест нужны значительные средства: нужен скот, нужно тягло, следует иметь хоть кое-какой инвентарь, нужны капитальные затраты на устройство жилищ и водоснабжение, на землеустройство и прочее. Откуда это все взять! Ссудами на переселение покрывалась лишь малая доля самых необходимых затрат, и сама ссуда затем — для оставшихся переселенцев — превращалась в ярмо, так как ссуду следовало погашать в точные сроки, а земля рожала не всегда точно, и самому каторжному труду она зачастую не отвечала урожаем: то засуха, то град, то полевой вредитель.

Переселение посильно было только для очень зажиточного крестьянина, а бедняки и середняки редко выносили его. Часто бывало, что переселение для малоимущих крестьян кончалось тем, что они нанимались в батраки к местным или пришлым кулакам, уходили на заработки в города и на стройки, погибали от голода на чужбине или становились обратниками. Это обратничество имело довольно широкое развитие. Если представить себе всю картину, как крестьяне движутся потоком с запада на восток и с востока на запад, бессмысленно расточая свое время, свою жизнь, свои последние достатки, уменьшая плодотворность народного труда, потому что переселенцы — существенная часть народа, — если представить

себе это пустое, тоскливое движение бедствующих людей, эту суету в обширной, беспомощной стране, то картина получится страшная.

В чем была причина такого бедствия? В том, что старая Россия была национально не устроена: народы ее жили между собою врагами; в том, что материальный и культурный уровень всех народов, проживавших в России, был чрезвычайно низок, что труд человека не был оборудован техникой, а сам трудящийся человек не имел достаточных знаний. Как говорилось в старину, «техника» крестьянина заключалась в том, что он «корягой пашет, а ногтем жнет».

Крестьянское переселение при капитализме стало одним из способов разорения народа и умерщвления его. Переселение, в конечном счете, давало новых работников промышленности, добавляло бродяг и нищих на большие дороги, увеличивало число покойников в земле и лишь некоторая часть переселившихся прочно оставалась на новой родине и обживала ее.

Именно про это повествует рассказ «В поисках родины», — про то, что плохо, губительно было маломощному крестьянину и в родной тесной губернии и в обширной сибирской земле.

Приехав в большую казахскую степь, группа крестьян устраивает поселок, представляющий из себя несколько землянок. В тоске, в нужде и в томлении живут крестьяне-бедняки на своей новой оседлости. Наиболее яркая человеческая фигура в рассказе — Лукерья, живая молодая женщина, ищущая достойного, счастливого существования. Но все ее попытки — робкое влечение к землемеру, уход из дома — кончались тем, что муж избивал ее чуть не насмерть.

Оставшись на зиму без корма для лошадей и скота, переселенцы похищают у казахов степное сено — и сценой схватки переселенцев с казахами заканчивается рассказ.

Рассказ «В тупике» (1913 г.) изображает безвыходную судьбу нищего старика Филиппа.

«— С осени, — говорит Филипп, — сам знаешь, плохо у нас в Серебрянке-то стало. К Покрову-то, почитай, все зачистили, мышам не осталось... Плохое житье-ишко народу пришло. Никон-от, Санькин отец, сам не свой стал... Крыши, слышь, раскрывать стали... А у Никона и раскрывать нечего было... У первого у него в Серебрянке и корова пала... Беда пришла, и упал духом Никон».

Филипп в то время служил сторожем в школе. Приходит к нему однажды Санька, дочь Никона.

«— Прибегла ко мне зачем-то... Смотрит: хлеб. Пришла — и забыла зачем... Просить не просит, а тянется... Дал ей кусок... Не съела, смотри, сама. Домой утащила».

Никон голодает сам-седьмой: у него пятеро детей. Приходит он к Филиппу — и в ноги:

«— Пусти, говорит, родной, вместо себя. В город уйдешь ты, старенький, боговым именем прокормишься, а мне куда. Много нас... И плачет, за ноги обнимает... Страшно мне стало... Ожесточело сердце. Куда я сам-то, старый?»

И Филипп отказал Никону, не уступил ему своего места сторожа при школе, где бы Никон мог прокормить семью. Никон повесился от горя, не выдержав голодного мучения своих детей. После смерти Никона, Филипп поставил на свое место Лукерью, жену Никона, а одну ее дочку, Саньку, взял с собой и ушел побираться.

Этот рассказ написан в жестком, скупом, сосредоточенном стиле. В рассказе есть страницы, приближающиеся по своему реализму, по точной изобразительной силе к очеркам Глеба Успенского.

Рассказ «Просветители», помеченный 1910–1912 гг., посвящен описанию жизни сеятелей идиотизма в старой деревне — церковникам; они, церковники, являлись, как доказывает автор, не только пропагандистами невежества, но и сами по себе представляли отменных невежд, пьяниц и преступников. Рассказ написан с прекрасным знанием старого сельского быта и, что еще важнее, с отличным пониманием душевных свойств русского народа. Вот один пример. Солдаты вернулись с японской войны. Родственники в свое время посылали им сухари, но солдаты ничего не получали. Обнаружилось, что священник Игнатий те солдатские сухари отчасти распродал, а отчасти скармливал своим свиньям. На сходе, где выясняются эти обстоятельства, народ близок к самосуду над попом.

«Тогда Игнатий решился на крайнюю меру. Он быстро схватил в руку крест, поцеловал его и встал на колени... Толпа охнула. Мужики остановились... — Да что вы, господа старики? — взмолился староста. — Священный сан... крест господень... — Он сам опоганил свой крест! — хмуро отозвался рыжий... — Вставай, чего уж, — слышались голоса. — Как и не пострадать тебя, батюшка! Вперед смиренной будешь. Сухарики-то наши пропил да свиньям скармлил... Перед богом ответишь!» В тот же день вечером поп Игнат напился — на радости своего избавления от народной расправы. И вдруг загорелась поповская баня. Поп, узнав о пожаре, не вышел из дома и даже не перестал пить, а его баню спасали те самые демобилизованные солдаты, сухарями которых он выкармливал своих свиней.

Рассказы «Старик», «Причина», «Портфель» и «Конфуз бригадира Филимонова» представляют меньшую художественную ценность, чем те рассказы, про которые мы упомянули выше, хотя и здесь — особенно в рассказах «Старик» и «Причина» — чувствуется талантливость автора.

Но наибольшее значение в сборнике имеет рассказ «Анка», написанный в 1937 г. Этот рассказ сделан с такой художественной силой, которая временами доводит читателя до содрогания.

Маленькая деревенская девочка Анка заболевает корью. Болезнь дает осложнение на глаза — и девочка слепнет... Проходят годы, Анка подрастает и, несмотря на слепоту, лицо ее делается прекрасным. Отец отдает Анку в няньки к кулаку — с харчей долой. Но кулацкая семья скоро сжила Анку со двора, и вот опять Анка идет в избушку своего отца. «Анка шагала за отцом, нащупывая палочкой дорогу. Она ничего не могла сказать ему. Ей давно уже внушили, что она слепая, “наказанная богом”, никому не нужна, что живет она на свете по милости и доброте зрячих». Отец Анки собрался уехать на Дальний Восток. Он отвез слепую дочь в город, оставил ее там на улице и скрылся. В городе Анка попадает в компанию беспризорников, под руководство девушки Кати. Анка зарабатывает тем, что поет на улице, а выручку у нее отбирают беспризорники — за это они кормят и одевают слепую, а Катя, как может, бережет слепую девочку и не дает ее никому обидеть... Идет время, полное событий, приключений, бродяжничества, мелких преступлений, но твердая и нежная воспитательная политика советской власти все более и более приучает беспризорных, слепых и несчастных подростков к труду и ученью.

Анка выросла в большую девушку. С детства она умела петь — то как нянька, то как нищенка, и теперь у нее образовался большой природный голос. Ее

определили в школу учиться пению, и Анка стала известной знаменитой артисткой.

Однажды на одном заводе премировали лучших стахановцев. Шумными аплодисментами «встретили артистку Дроздову (Анку), известную по радио. Под руку с пианисткой она вышла на сцену. Чуть заметная связанность движений и безразличный взгляд артистки не ускользнули от внимательных зрителей». Катя Журавлева, бывшая беспризорница, а теперь бригадир монтажников, находилась здесь же, в зале заводского клуба. Она «не отрываясь, смотрела на артистку. Она мучительно вспоминала, где и когда она видела это лицо. Когда артистка произнесла: “Зачем тебя я, милый мой, узнала — русская песня”, — ее больно кольнуло в сердце. Мгновенно припомнились давно ушедшие дни, наполненные мраком... Она пыталась сидеть, заглушив волнение, но ей это не удалось... Она чувствовала только один голос — голос слепой нищенки Анки, поющей на базаре».

В великом искусстве засветило счастливое будущее для слепой нищенки Анки. Революция помогла, чтобы ущербленная слепотой девушка получила себе жизненную компенсацию в развитии своего дара пения.

В рассказах т. Ершова есть благотворное влияние двух русских классиков: Г. Успенского и Короленко; мы говорим именно про благотворное влияние, а не подражание. Рассказы, написанные до революции, отличаются жесткой и мучительной силой. Рассказы, созданные после 1917 года, уже смягчены лиризмом, — людей, вышедших из темных тупиков, уже касается теплый свет их будущей счастливой судьбы.

Новосибирское издательство поступило хорошо, издав сборник рассказов талантливого писателя.

Впервые: «В поисках родины» // Литературное обозрение. 1940. № 2. С. 8–11. Подпись: *Ф. Человеков*. <А. ЕРШОВ. В поисках родины. Рассказы. 1910–1937. Новосибирск: Новосибирское областное изд-во. 1939.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 40, лл. 18–31, карандаш. Там же (лл. 32–37) — машинопись с редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу.

«В РОДНЫХ ДОЛИНАХ» — КНИГА ПАВЛА КУЧИЯКА

Павлу Кучияку, современному ойротскому советскому писателю, сейчас сорок лет с небольшим. В свое время он учился в Коммунистическом университете трудящихся Востока и по окончании его уехал работать на родину — на Алтай.

Дед Павла Кучияка был знаменитый народный певец-сказитель Шонкор Шунеков (дословно означающее — Пламенный Сокол). Этот старый народный поэт говорил сказы по многу ночей (по семь и более), и слушатели его не теряли интереса к словам поэта и не покидали его, пока он не заканчивал своего рассказа.

Среди слушателей Шонкора Шунекова находился и его внук, мальчик Павел Кучияк, которому суждено было стать в будущем первым алтайским поэтом, прозаиком и драматургом, — первым не в том смысле, что внук превзошел деда (об этом мы не беремся судить), а в том, что Павел Кучияк стал *пишущим* писателем, тогда как его предки — и дед, и бабушка Баргаа (тоже сказительница), и более

ранние певцы — были *изустно* творящими поэтами, единственными книгами которых были их собственная память и память их слушателей. Это обстоятельство — необходимость хранить, содержать все свое собственное и унаследованное творчество в памяти поэта и в памяти слушающего народа — отчасти помогало воспитанию точной памяти, но, с другой стороны — такой способ сбережения поэтических произведений не гарантировал от искажения их в памяти потомков или даже полной и невозвратимой утраты их, окончательного забвения. Немало, вероятно, погибло шедевров народного творчества в рассеянной памяти поколений.

Внимательный внук Пламенного Сокола начал впоследствии записывать сказки своего деда и опубликовывать их. Этим самым Павел Кучияк совершил культурное дело неопределимой важности — он закрепил на бумаге поэтическое творчество целого алтайского народа, дотоле малоизвестное, устное, непрочно и неточно хранимое, и приобщил это творчество к творчеству других советских народов, умножив их духовное богатство.

Но дед Павла Кучияка, передав внуку из своих уст великое наследство, дополнительно и безрасчетно сделал и другое доброе дело: он воспитал во внуке будущего поэта, воодушевил в нем способность к самостоятельному литературному творчеству, и не только литературному — Павел Кучияк также и певец и актер, он крупный работник культуры Ойротии.

Мы здесь не ставим себе задачей — дать очерк о всей культурной деятельности Павла Кучияка как зачинателя алтайской письменной литературы: поэзии, прозы и драматургии. Мы здесь ограничиваем свою задачу суждением о последней книге Павла Кучияка — «В родных долинах».

Книга открывается ойротской легендой «Заглась золотая заря». Эта легенда уже была в свое время напечатана в книге «Творчество народов СССР», изданной «Правдой». В нашем журнале, в частности, это произведение уже подвергалось обсуждению, мы уже отмечали его высокое идейно-художественное значение. Из других поэтических произведений, помещенных в рассматриваемой нами книге, наиболее значительны в художественном отношении две поэмы — «Арбачи» и «Смерть Янар».

Арбачи — девушка, дочь бедных родителей; судьба ее предназначила к рабству и гибели, и гибель ее уже почти готова была свершиться, но русский рабочий класс переменял судьбу алтайской женщины.

Девушку Арбачи сватают за шестилетнего сына бая. Родители Арбачи вынуждены пойти на эту сделку с баем, потому что им трудно было вскормить свою дочь. А бай —

Он так рассуждает, —
 Будет работать бесплатно она,
 А сын возмужает, пусть сам решает,
 Какая нужна ему будет жена.

Все просто и хозяйски расчетливо, но губительно для жизни Арбачи:

Навсегда распростись со свободой девичьей,
 Не видать тебе радостной светлой судьбы.
 — Тварь несчастная! Падаль! —
 Кричит тебе грубо

Пьяный свекор, заплывший Дябы.
 — Ты в аил наш явилась без шапки и шубы,
 Ты должна мне по гроб благодарной быть,
 Заседлай мне коня вороного скорее!..
 Как змея, тебя жалит седая свекровь:
 — Что ты вовремя чай никогда не согреешь?
 Ну-ка, глину меси да толкан приготовь!

Одним словом делай сразу три дела, как в одной русской сказке кузнец приказывал своему подручному: «Дуй, бей, воды, песку, углей!»

И жизнь Арбачи пошла на убыль, к могиле:

...От очажного дыма и сажи
 Потускнели твои золотые глаза.
 Ты кому про обиды и горе расскажешь?
 Синяки свои сможешь кому показать?

 На работе тяжелой растрчены силы,
 Юность, радость, веселость сгорели дотла.
 Ты собакой побитой к родному аилу
 Со слезами из байских владений пришла.
 Только дома судьба твоя будет похуже.
 Плачет мать...

И мать говорит дочери необыкновенные — по крайнему человеческому отчаянию — слова:

Пучка там засыхает,
 Где выросла.
 Девушка там живет до конца,
 Куда выдана.
 Дерево там сгнивает,
 Где выросло.
 Девушка там умирает,
 Куда выдана.

Арбачи внешне находится в другом положении, чем, скажем, ее русская сестра Татьяна Ларина, — в гораздо более худшем, — и все же слова матери Арбачи имеют родственное значение со словами: «Но я другому отдана, я буду век ему верна».

Но время — за человека:

Много лет отцвело, много зим отплыло.
 Грянул громом восстанья Семнадцатый год,

И когда —

Прошли, отшумели военные годы...
 В Улалу едут люди из разных мест.

Там съезд победителей, съезд свободных
 Беднейших алтайцев съезд...
 Туда, через буйные реки,
 Через горы, леса, ключи,
 В лучшей шапке, в лучшем чегедеке,
 Как на праздник, приехала Арбачи,

В поэме «Смерть Янар» изображается жизнь и гибель байской батрачки Янар в далеком прошлом.

Вот Янар — после долгого дня, наполненного жестоким трудом, — ложится спать:

Под голову, вместо подушки, себе
 Древесной коры подложила она.

И она видит сновидение:

Ей снятся подруги и игры их...
 Ей снится — играет она сама,
 Как птичка, порхает среди подруг,
 Умершие снятся отец и мать,
 А бай и стадо забылись вдруг.

Бай делает попытку изнасиловать Янар, но девушка спасается от хозяина бегством на берег озера Тюрген-Суу.

Укрылась тут сиротинка Янар,
 От плетки хозяина злого уйдя.
 Печальную песню запела она...

И в этой песне странным, но естественным образом соединилась окружающая опечаленная природа с печальным сердцем девушки-батрачки.

Бесхитростно-нежных цветов поля,
 Цветов прозрачных, словно стекло,
 Всегда молчаливая скала,
 Поросший березами горный склон —
 Все так же печальны, как я, как я...
 Из сердца больного не вычерпать яд.
 Из сердца больного не вычерпать яд,
 Как звезд на небе не сосчитать!

 Когда же, когда ж, наконец, для нас
 Солнце счастья взойдет?

Янар не дождалась времени своего и всеобщего счастья. Бай и его слуги пытаются окружить и захватить Янар, но она решает свою судьбу иначе — кончает жизнь самоубийством.

— Нет, ни за что я не дамся им!
 Лови меня, озеро Тюрген-Суу!
 И воды, мгновенный прыжок отразив,
 Пред ней распахнули пучину свою.

Мы догадываемся, что переводчик поэмы «Смерть Янар» далеко не достиг в русском тексте той художественной силы поэмы, которую она имеет на ойротском языке, но большому поэту всегда трудно найти себе переводчика одинакового с собой поэтического таланта и одинакового проникновения в действительность.

Пьеса «Чейнеш» написана прозой. В ней излагается история взаимной любви дочери бедняка Чейнеш к батраку Кара. Все силы старого мира действуют против этой обычной, естественной человеческой любви, против того, чтобы руки влюбленных соединились. Однако Октябрьская революция, решая основную задачу переустройства человеческого общества, решила и эту частную задачу — свободу любить людям друг друга по влечению.

В пьесе недостаточно хорошо, недостаточно резко и индивидуально написаны характеры действующих лиц. Возможно, что в этом сказались потери при переводе с одного языка на другой, — это доказывается, в частности, некоторым образом диалога. Относительно лучше изображены бедняки и батраки. Например, Содон, отец Чейнеш, отвечает своей жене Баланке таким образом. Жена говорит Содону: «Рассказывали, что Кара-Корум (контрреволюционная организация. — А. П.) всем счастье даст...» Содон: «Умереть — вот наше счастье!» — Одной этой репликой автор дает резкую, отчетливую характеристику старому бедняку Содону. В этой фразе — и отрицание Кара-Корума, то есть понимание истинной сути враждебной силы, и непонимание своего прогрессивного значения как бедняка-крестьянина, счастье которого, по мнению Содона, заключается лишь в смерти: так велика еще драма отсталого, темного, забитого человека, пробуждаемого революцией.

Наиболее значительное прозаическое произведение в сборнике — это повесть «Аза-Ялан». Не беремся говорить наверное, поскольку нам известно из алтайской литературы лишь то, что переведено на русский язык, но нам кажется, что эта повесть представляет из себя алтайскую «Поднятую целину». Мы не сравниваем Шолохова с Кучияком как писателей, мы только указываем на родственность темы обоих произведений, разработанных с разной литературной силой, изображающих процесс коллективизации в совершенно различной конкретной обстановке.

У богатого бая-скотовода Кудай-Бергена живет в батраках Керек-Йок. Десять лет Керек-Йок был покорен и усерден в труде на бая, но сознание и сердце его оставались темными; даже любовь к женщине ни разу в жизни не тронула чувство раба. Восемнадцать лет прожил Керек-Йок со своей женой, «и ни разу сердце Керек-Йока не загоралось большим чувством любви к этой женщине. Разлука никогда не вызывала у Керек-Йока тоски по жене. Не очень он тосковал о ней и на Терехте, когда больше года жил там один с табунами Кудай-Бергена».

Надо быть большим писателем-реалистом, чтобы столь глубоко проникнуть в душу человека-раба, у которого ограблена не только его рабочая сила, но расшищены или умерщвлены основные, органические человеческие свойства, присущие даже животным.

Но огромный, долгий житейский опыт труженика-раба непрерывно все же накапливался в Керек-Йоке; некий тонкий, но закономерный и неизбежный диалектический процесс совершался в его сознании; и этот «темный» материал опыта мог, при известных обстоятельствах, превратиться в движение ясной мысли. Эти благотворные обстоятельства явились для Керек-Йока в виде Октябрьской революции, — и вот каким образом.

Кудай-Берген, скрываясь в Монголию, поручил Керек-Йоку хранить его табуны. Керек-Йок согласился. И однажды, охраняя байский табун, он начал стрелять из винтовки по людям, сам еще не зная, кто они такие. Эти люди оказались красными партизанами. Керек-Йок успел даже ранить одного из них. Но партизаны ему все простили, потому что перед ними был их товарищ по классу, а это родство ближе кровного братства. Керек-Йок был потрясен — в нем тронулись в движение раздум и чувство, он начал превращаться в человека, в товарища обездоленных людей.

Далее Керек-Йок пробует организовать животноводческое товарищество. Трудно приходится на первых порах безграмотному Керек-Йоку, бывшему байскому батраку, — трудно не только от явных врагов, но трудно и от той скрытой враждебной силы, воспитанной веками рабства и невежества, которая живет иногда в сердце друга — батрака или бедняка.

Керек-Йок поставил на собрании вопрос о переделе плодородной долины Аза-Ялан. Этой долиной пользовался ранее Кудай-Берген, умерший в Монголии, а теперь по-прежнему пользуется его вдова Кудея, вернувшаяся из Монголии.

За передел долинной земли собрание голосовало единогласно, и против — тоже, единогласно. В конце концов, на передел решилось только двадцать человек, а большинство было против, и эти противники передела собрались вокруг Чалмы, а Чалма был батраком Кудай-Бергена, таким же, как и Керек-Йок! — Вот в чем истинная трудность! Керек-Йоку пришлось пробиваться через темное сердце своих товарищей, которые должны бы быть ему первыми помощниками, как через сердце врагов.

Маленькая артель, созданная все же Керек-Йоком, начинает свою деятельность. Артель получает в пользование племенного быка, но этого быка губит жестокая рука — он найден удушенным. У крестьян падает вера в свою артель — они начинают выписываться из артели. «Они приходили по одному к Керек-Йоку, *не глядя ему в глаза*, просили: — Вычеркните меня из списка. — Из двадцати семи хозяйств в товариществе осталось только шесть».

Фраза — «не глядя ему в глаза» — многое обозначает. Она хорошо характеризует людей, смутно понимающих, что они делают плохое дело, уходя из артели, — и эти люди возвратятся.

После оказалось, что по наущению Кудеи и ее сына, Рыса, быка удавил Чалма, бывший батрак.

Кудею и ее сына выслали. Но некий Айдаров, заведующий районным земельным отделом, продолжал еще некоторое время вредить колхозному делу Керек-Йока. «Керек-Йок расстроился, но колхозного дела все же не приостановил. Перестроили и переданный колхозу дом Кудеи и предназначили его под школу... Колхозники купили в одном из отдельных урочищ избу, перевезли ее в Аза-Ялан и устроили в ней контору. Отремонтировали и расширили амбары. Дело шло».

Колхозное дело действительно быстро пошло в гору, это мы знаем. Но в повести нельзя описывать хозяйственные успехи колхоза столь бегло и поверхностно,

как пишет здесь тов. Кучияк. «Дело шло» не изображает дела, не дает хода событий в натуре. Колхозники, пишет автор, «купили», «устроили» «отремонтировали», «расширили» и т. д. Надо показать (не арифметически, а художественно) — на какие средства, за чей счет и каким образом идет расширение и обогащение колхоза. Мы знаем, как это происходит в действительности — все советские люди знают, — но мы хотели бы еще раз узнать это из повести тов. Кучияка.

Из женских персонажей повести наиболее интересна Эзе, но образ ее, к сожалению, нарисован слабо. А ведь это одна из первых, или самая первая, из алтайских женщин — колхозных героических активисток. Но малоубедительно изображать геройский, по существу, поступок Эзе таким способом: «Эзе первой из всех алтаек Йолду и Марчале сняла унижающий достоинство женщин чеседек, была первой, кто решился мыться в построенной в “Дяны-Дел” бане». А почему же именно Эзе была первой: в чем ее отличие от других женщин и особое, высокое человеческое качество?

Указанные недостатки книги «В родных долинах» не уничтожают достоинства всей книги, но они все же уменьшают художественное достоинство работы первого по времени алтайского писателя.

Впервые — В родных долинах // Литературное обозрение. 1940. № 4. С. 7–12. Подпись: *Ф. Человеков*. <П. КУЧИЯК. В родных долинах. Новосибирск, 1939.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 42, лл. 21–38, карандаш. Там же (лл. 39–49) — машинопись с редакторскими подчеркиваниями и исправлениями, а также пометами А. Платонова. В наст. изд. печатается по автографу.

О РАССКАЗАХ В. КОЗИНА

Владимир Козин опубликовал «Рассказы о просторе». В одном из этих рассказов — в «Кораблекрушении» — описывается, как два мальчика, Скутов и Кулагин, купили у рыбака лодку-бударку, поехали на ней по большой, весенней Волге, но лодка дала течь, мальчики попали под дождь, и, в конце концов, лодка затонула у берега, а подростки выбрались на землю с остатками своего «корабля» — веслом и румпальником.

Так в жизни бывает, конечно; всякий человек претерпевает свой «мир приключений» — от младенчества до старости. Но дело здесь, как автор рассказа и сам понимает, не в юношеском приключении, а в самой юности, в сложной дружбе подростков, в их жизни на Волге — на солнце, на ветру, под дождем, среди рыбаков. Автору виднее: нужен ему сюжет для данной новеллы или нет, потому что он может обойтись без замкнутого круга темы, описав событие самотеком — как «дело было». Без одного только автор не может обойтись: без значительности для себя и читателя повествуемой истории; пусть эта значительность будет в теме, в сюжете, в характере персонажей, в их, персонажей, особом отношении друг к другу, в пейзажах, в одухотворении неодушевленного, в пропаганде серьезных идей, в своеобразии сообщаемых впечатлений, — в чем угодно, но значительность необходима, как необходимо делать открытия при путешествиях, если желают, чтобы путешествие представляло пользу и интерес для других лиц, а не одно наслаждение путешественника, пустое для других.

В чем же значительность рассказа «Кораблекрушение»? Ее нужно искать в характере двух юных друзей — людей, которые, судя по следующим «Рассказам о просторе», в близком времени будут участниками и работниками революции. Других особенностей, кроме своеобразия личностей двух мальчиков, рассказ не имеет.

Скутов говорит Кулагину, вспоминая свое посещение дома Кулагиных:

«— Я все на тебя смотрел, как ты ешь, — вилкой или ножом. Мамка у тебя веселая, душится. Вот бы мне такую мать! Я бы ее любил.

— А свою не любишь? — спрашивает Кулагин.

— Что ее любить, — она не веселая. Я ее жалею. Папанька приходит вечером пьяный, мамка плачет, потом делают детей, все им мало! Мамка всегда с животом ходит; живот большой, а голова все такая же маленькая, голова не растет».

Позже Скутов продает сочинения Достоевского и объясняет это таким образом: «Половину прочитал, непонятно: все несчастные, так не бывает!»

Что не бывает? «Мамка» и «папанька», что ли, о которых только что говорилось в рассказе, несчастными не бывают, или юный Скутов уже с малолетства является настолько «сознательным» литературным критиком, что одной своей сознательностью может превозмочь действительность? В этой детали — реплике о Достоевском — есть, однако, существенная мысль: Скутов не хочет быть несчастным, не хочет во что бы то ни стало, он презирает своих родителей за то, что они несчастные, он гнузно, на что бывает способен не каждый зрелый человек, издевается над ними: у матери «голова не растет», потому, что она «всегда с животом ходит», потому что она и отец «делают детей».

С малолетства Скутов уже нацелился на свое счастье. В рассказе есть только одна фраза, указывающая, где будет искать Скутов свое счастье (если бы та же самая мысль не приводилась во всех других рассказах Козина, мы бы не стали ее здесь оглашать). Вот эта фраза: «Я (говорит Скутов)... купеческую дочку грамоте обучаю. Дура такая, даже весело; шестнадцать лет, а груди, как у Екатерины Великой».

«Дура такая, даже весело», — таким изысканно-литературным, формалистским стилем говорит мальчик, родом из Балды, пригорода Астрахани, сын бедных родителей, ушедший затем, как указано в следующем рассказе, «Разные времена», с партизанским отрядом.

Скутов будет искать свое счастье нигде иначе, как только у больших женских грудей; он уже с юности наметил их себе, как очевидный источник наслаждения.

Но разве нельзя, не позволено художнику изображать отвратительных мальчишек? Можно, конечно, если затрудненное пока что удовлетворение половой необходимости художник считает серьезной литературной темой.

В рассказе «Разные времена» отец Кулагина, показывая сыну-подростку Девичью Башню в Баку, объясняет мальчику: «Есть легенда, что с башни бросилась в море дочь хана, с которой хан хотел насладиться. Я думаю, сынок, это благородные выдумки; с Девичьей Башни бросали, наверное, надоевших любовниц, чтобы они не сердили хана своим мрачным взглядом на жизнь. Была бы башня, а мораль к ней прилипнет, не верь легендам, верь башням, сынок!» — великолепным афоризмом заканчивает отец свое воспитательное наставление сыну. Отец, как увидим далее, не зря наставлял сына, или отец был заранее уверен, что его сын другого наставления не воспримет: тогда старший Кулагин был понимающим человеком.

Баку описывается автором с поспешной выразительностью: «Город на богатствах был разноплеменный, разноречивый, с ветрами и пылью, портовой, центр

города — блестящий, хвастливый, окраины — черные, в мазуте, недовольные жизнью; центр часто бледнел от осторожных движений окраин». Центр города, бледнеющий от осторожных движений окраин, — не слишком ли это краткое и осторожное изображение классовой борьбы в старом Баку? Нет, этого достаточно, потому что темой рассказов автора служит не изображение самой жизненной борьбы, а описание удовольствия, которое может получить человек от жизни.

В пятнадцатилетнем возрасте, во время гражданской войны, Кулагин покидает город и вскоре становится «бродягой, не помнящим ни отца, ни матери».

Мальчик становится бродягой из-за голода; он с легким сердцем покидает, быть может навсегда, своих голодающих родителей, — не желая мучиться вместе с ними: натура юного авантюриста совершенно не выносит голода или прочего страдания; ей, естественно, свойственно лишь влечение к удовольствию и наслаждению, заглушающее все привязанности, все другие, кроме непосредственно физиологических, человеческие чувства.

Кормился Кулагин таким образом: «Самарские степи обильны, Кулагин в поисках сытного хлеба днем бродил от хутора к хутору, а ночи проводил в спокойном одиночестве у степных ометов под звездами. Хутора требовали последних мировых новостей, и Кулагин за белый хлеб, молоко и любопытный взгляд какой-нибудь милой девчонки, прилепившейся к забору, рассказывал хуторянам все, что их душе было угодно: о революции, земле, народных делах — применительно к хуторским страхам и мечтам. Мальчишка питался своими ловкими рассказами и врал не стесняясь, лишь бы угодить степным старцам и растерявшимся мужикам; если последних новостей не хватало, он их выдумывал — за хлеб, и ради удивления».

Этот мальчик способен «далеко пойти», из него в дальнейшем может вырасти порядочный подлец; сейчас, по крайней мере, в нем заложена потенция некоего своеобразного человеческого типа, созданного обстоятельствами мировой войны и разрухи, и революции придется в будущем затратить много сил, чтобы привести подобные «человеческие типы» в состояние полезной годности, либо, в некоторых тяжелых случаях, вовсе уничтожить их.

Даже самое малое лишение непереносимо для Кулагина, и он сразу находит выход из беды, со всей дерзостью эгоистического «героя». «В начале осени Кулагин два раза покорно вымок под дождем, после третьего раза решил менять жизнь». Эта полная готовность любыми способами «переменить жизнь» ради приобретения жизненного блага — один из точных признаков того «своеобразного человеческого типа», созданного условиями войны и разрухи, о котором мы только что говорили. В Кулагине эта «готовность и способность» еще в зародыше, он еще мальчик, — дай бог, чтобы эта способность погибла в нем. Но посмотрим — что дальше. «Он пришел на советский хутор — бывшее имение купца-коннозаводчика — и попросил работенку: свиньям варить махан или быкам хвосты крутить». Кулагин — парень смелый, остроумный и откровенный, когда ему выгодно. Он действительно способен «быкам хвосты крутить», если за это ему положат хорошие харчи, дадут теплый ночлег и где-нибудь вблизи будет проживать милостивая девчонка.

«Войны Кулагин не боялся... он боялся голода, к нему привыкнуть нельзя». Последнее, — что нельзя привыкнуть к голоду, — верно, но паническая боязнь голода и родственная этой боязни ужас перед всякими трудностями — неверные, вредные свойства человека. Не в том дело, что нам нужен человек-страдалец, а в том, чтобы человек мог выносить неизбежные страдания, не прячась от трудно-

стей в теплую щель самолюбия, — чтобы человек приобрел себе способность преодолевать любые трудности и воспитываться на них. Здесь не пустая мораль личного самосовершенствования, здесь правило воспитания человека, — получится ли из него революционный терпеливый борец или обыватель, вкушающий яства жизни, заготовленные не для него.

«Кулагин не знал, что он будет делать завтра, он ждал весны, весною степь добрая, для молодого бродяги всегда найдутся в степи теплые ометы, сердечные бабы, любопытные мужики». Все найдется, конечно, для умелого мальчугана.

Несколько позже Кулагин добровольно вступает в кавалерийский отряд Красной Армии. «Когда отряд осенью перешел Днепр у Хортицы, шестнадцатилетний Кулагин ходил уже в длиннопятой кавалерийской шинели; шинель скрывала ловко удушенных кур, развешанных вокруг пояса». Добровольное вступление в Красную Армию для Кулагина не событие — это для него очередное приключение, с расчетом на сытную пищу, теплый ночлег и на прочие, более острые удовольствия. Так это у него и получается: «Кулагин отъелся и начал заглядываться на лукавых молодых, таких грудастых, что их кофточки спереди были в заплатках». Литературных вопросов в данном случае у нас нет, потому что, как видно, по изложению автора, здесь тема из литературной области перешла в район интересов «мышинных жеребчиков». Но автор настойчив в своем желании освоить новый район для целей художественной прозы. Через полторы строки после кофточек он пишет: «Однажды на постое у чернобровой Ганьки, Кулагин ночью скрутил в клетки шеи петуху и курочке», затем угостил этой птицей Ганьку. «После такого кавалерского обеда Ганька разругалась, прилегла на постель и, смеясь, поманила к себе Кулагина...» — «Ганька была высокогруда и криклива».

Второстепенные персонажи рассказа также не способны нас утешить. Тогда обратимся к животным. «Васька был молодой веселый мерин; он хорошо держал тело и любил заигрывать с кобылами, даже иногда вскакивал на них. Весной кобылы били его за обман, но Васька не обижался: лишенный горячих мужских достоинств, он легко относился к жизни и лошадям. Он был ленив и уважал жизнь без седла, чтобы не было на нем никаких обязанностей».

Это был оптимистический мерин. А в своем уважении к «жизни без седла, чтобы не было на нем никаких обязанностей», в своей любви к наслаждению, хотя бы мнимому (в отношении кобыл), он напоминает, извиняемся перед т. Козиним, самого Кулагина. Мерин, в сущности, это вторая проекция образа того же Кулагина.

Рассказ заканчивается сражением с врангелевской конницей. Сражение описано достаточно энергичными и скромными словами. В частности, автор, несомненно знающий не только зоотехнику, но отчасти и военное дело, нигде — в этом боевом эпизоде — не показывает для ошеломления читателя излишка своих знаний. Например, он только один раз употребил выражение «на рысях», тогда как другой автор не преминул бы здесь упомянуть «фронтальный удар», и «охват», и где-нибудь поместил бы еще вдобавок «на-морси».

«После трех тифов, перенесенных на соломе, в барак», Кулагина приютили для поправки бывший командир его бригады и жена командира (рассказ «В серой гимнастерке»). Откормившись блинами у бывшего комбрига, Кулагин собрался домой и попрощался с добрыми людьми. «Бывший комбриг сказал: — Счастливого пути, Андрюша. Война кончилась, учись, береги революцию, — и уехал на своем боевом иноходце в исполнительный комитет».

Андрей Кулагин тут же, через несколько секунд, попытался по-своему отблагодарить бывшего комбрига за гостеприимство.

«— Едете? — сказала жена командира, крепко пожала руку Кулагину и посмотрела на него так, словно его любила. Потом быстро поцеловала его в губы, вытолкнула из комнаты и закрылась на ключ.

Кулагин начал ломиться в дверь, но жена комбрига сказала за дверью:
— Поздно, Андрюша!»

Так блины комбрига превратились в половую симпатию к его жене.

На пароходе Кулагин встречает друга своего детства Скутова. Скутов едет со своей молодой беременной женой Марфушей. Разговор друзей сразу же приобретает «зоотехнический» характер.

Скутов говорит про жену, что она «неграмотная была, рыбачка, читать ее научил... Но здорова — тебе с ней, Андрюшка, не справиться». Познакомился с ней Скутов будто бы в бане. «Истопили баню. Скутов положил наган на окно, моется и слышит голоса в предбаннике... и входит голая старуха, очень спокойная, даже рукой не закрывается... Дверь опять открывается — и девушка, тоже оголенная и такая прекрасная, зрелая и энергичная телом, что Скутов совсем растерялся, стало ему не до мытья. Старуха кончила быстро, и он остался с Марфушей вдвоем».

Таковы человеческие страсти.

Кулагин приезжает в Баку; он идет в дом своего отца.

«Кулагин вошел в родную подворотню, поднялся по грязной лестнице и постучал в дверь с любопытством, *без особенных чувств*».

Последняя фраза подчеркнута нами. В этой и подобных ей оговорках автора сказывается его талант, потому что такие оговорки доказывают все же некоторое объективное ощущение автором своего героя как человека страстного только в своих удовольствиях, но холодного и чуждого к людям в прочих отношениях, в данном случае к отцу. Оговориться в этом специальном, саморазоблачительном смысле было для автора, очевидно, очень трудно, — здесь действительно нужна сила таланта, потому что Кулагин затушеван для автора симпатиями к нему, и пробиться к истинному пониманию личности Кулагина возможно для автора только через преодоление собственной симпатии, может быть, через случайное преодоление, то есть через оговорку.

Такие оговорки нам нравятся, они обнажают правду образа, правду, которую иногда не представляет и сам писатель, создавший образ. Если бы таких оговорок в рассказах В. Козина было больше, то, во-первых, они перестали бы восприниматься как оговорки, а во-вторых, мы получили бы произведения, неизмеримо более ясные и достойные в художественном отношении, чем они есть сейчас перед нами. Тогда бы нам менее усердно пришлось исследовать авторский текст, чтобы угадывать, как за видимой прелестью человека обозначается его подлость, не досадуя, что сам автор часто этого не понимает, изображая жизнерадостным тлетворное, заранее опорочивая возможность духовного развития человека, поскольку он фатально скован ярмом своих элементарных сексуальных страстей. Кроме того, здесь есть и другая сторона дела, вероятно, неожиданная для самого Козина. Именно, что, нажимая на чисто физиологическую трактовку образов своих героев, он создает вполне определенные социальные типы нашего времени. И эти социальные типы, вопреки, быть может, намерению автора, являются типами антиобщественными, враждебными новому типу коммунистического человека, кото-

рого со столь большим, терпеливым напряжением воспитывает советская действительность.

Нет ничего легче, как низвести человека до уровня, до механики животного, потому что он из него произошел. Нет ничего необходимого, как вывести человека из его низшего состояния, — в этом — все усилия истории, культуры и революции, в этом вся работа писателя, если он инженер, то есть создатель человеческих душ, а не их разрушитель; причем в наше время всякое низведение человека, всякая профанация его образа облегчает работу тем силам, которые стараются размолоть человечество в империалистической войне, деморализовать и развратить его, ликвидировать все результаты исторической культуры. Эти враждебные силы нуждаются, хотя бы для внешней видимости, в моральном разрешении ударить человека, поэтому они заинтересованы во всяком доказательстве — «художественном» или «научном», — что человек есть «животное ничтожество», легко и во множестве вновь воспроизводимое, либо, что человек есть «машина» (другое название «животного»), либо, что в нем, человеческом существе, вообще «ничего нет особенно», — один какой-то химизм веществ, — и тому подобное. Это все визы на право истребления людей.

Но в искусстве и литературе невозможно решить задачу изображения исторически негодного прекрасным, не обманывая читателя. Тогда художник идет на самообман, то есть он совершает двойной обман — себя и читателя. Это достигается тем, что этически порочное силою искусства превращается в эстетически прекрасное, а прекрасное всегда заслуживает оправдания и даже подражания. Возможно ли это? Вполне и надолго это невозможно, но относительно и временно такие попытки могут удаваться. Никакой истинно большой художник не возьмется решать эту задачу, как ученый не станет заниматься проблемой вечного двигателя, но художник слабый или незрелый может пойти на этот соблазн.

Вот небольшой пример из тех случаев, когда художник поддается такому соблазну — и что из этого получается. В рассказе «Помидоры» знакомый нам Кулагин является на агрономический пункт, чтобы работать там и жить. Ничто не изменилось в Кулагине, хотя он стал уже совсем взрослым человеком.

На агропункте Кулагин моментально замечает сторожиху Марину и ясно видит ее достоинства со своей точки зрения: «У нее было большое легкое тело». Не указано только, какие были груди у Марины, — наверно, тоже солидные.

Вскоре же по прибытии на агропункт Кулагин уже «расстегивал на спине Марины английскую булавку», обратившись к основной своей профессии. Но это нам уже настолько знакомо по прочитанным рассказам В. Козина, что теперь при одном появлении на страницах его рассказов какой-либо девушки или женщины, мало-мальски упитанной или даже худенькой, смело можно приглашать: «Зовите скорее сюда Кулагина!»

Однако любовь к бывалым, хотя и упитанным еще, женщинам не могла вполне утолить и утешить Кулагина. «Он хотел простой девичьей ласки, которую не знал; его беспокоил избыток силы...» Девушка нашлась: «Она стояла над быстрой водой, закинув руки за голову». Кулагина специально приглашать не нужно было: он уже смотрел на девушку из окна, он уже заметил «округлые локти и яркий рот» этой девушки. «Она стянула до пояса платье, потом сорочку, погладила ладонями грудь, опустилась на колени и стала мыться... Под старой яблоней лежал мерин. Спина у девушки блестела». Двумя последними фразами, — что лежал под яблоней

мерин и что у девушки блестела спина, — автор кустарно, как может, пытается простой гигиенический факт мытья девушки превратить в факт эстетический. Но такая «эстетика» лишь увеличивает избыток физиологических сил в Кулагине... Вскоре он сам попал в положение купающегося, а после купанья он даже потанцевал в голом виде и спел песенку. А «под чинарой сидела Елена (та мывшаяся девушка) и улыбалась», она видела веселого, оголенного мужчину, знавшего многое, исключая девушек.

Взволнованный Кулагин «в тот день... один разрыхлил междурядья на всей площади, занятой помидорами, и вечером наколол столько дров», что его шеф удивился. Этот огромный избыток сил, превращенный в работу, явно произошел из животной симпатии Кулагина к Елене. Подсчитав количество работы, совершенной Кулагиным, можно было бы вывести результат, что любовь Кулагина к девушке произвела дополнительную мощность во столько-то киловатт-часов. Этот избыток сил, не успевающих израсходоваться по прямому назначению — в любовном наслаждении, и поэтому затрачиваемых косвенным путем — в труде, невольно образует некое доброе, во всяком случае, полезное, начало в натуре Кулагина. Благодаря этому доброму началу Кулагин работает на агропункте, и даже очень хорошо работает; он приводит в порядок запущенное хозяйство, организует трудовую дисциплину и вообще налаживает нормальную деятельность советского предприятия, как быть должно.

Такая деятельность Кулагина, соединенная с его духовным развитием, сама по себе могла бы быть темой для рассказа, но автор этот материал использовал лишь как подсобную обстановку, как «вспомогательное оборудование» для другой темы — для изображения сексуальной натуры Кулагина. Автор прошел мимо действительно серьезной темы, отдав предпочтение своему заблуждению, что половое влечение единственное и главное основание человеческого характера и важнейшая директива нашего поведения.

Источник происхождения этического, общественно-полезного качества в натуре Кулагина совершенно очевиден: этика Кулагина объясняется избытком его органических сил, а эти избыточные силы производятся, возбуждаются в нем двумя внешними причинами — главным образом, девушкой Еленой и, в меньшей степени, женщиной Мариной. Если бы Елена и Марина исчезли из района агропункта, то Кулагин тоже едва ли бы задержался там надолго, он ушел бы немедленно.

Ясно, что такая механическая грубо животная этика не может служить непосредственным материалом для создания глубокого человеческого характера — не обязательно благородного или возвышенного, но даже отрицательного или злодейского (таких, к примеру, как Фальстаф, Яго, Иудушка Головлев и других — эти характеры основаны отнюдь не на одном элементарном свойстве: сладострастии, предательстве, скупости и т. п.). Этика Кулагина не отличается от нравственности жеребца; поэтому, чтобы все-таки такая этика была терпима для других, а из Кулагина получился человеческий образ, и притом привлекательный, его этику автор пытается превратить в эстетику. Для этого Кулагин снабжается некоторым самосознанием своей нетерпеливой животности, что уже само по себе смягчает, очеловечивает его образ, подобно искреннему признанию виновности. Правда, такое самосознание Кулагиным своей особенности называется цинизмом, но цинизм — это уже есть этическая категория, это форма этики подлого, либо крайне равнодушного, либо усталого, либо опустошенного и разложившегося человека; изредка,

впрочем, цинизм бывает лишь утонченной изысканностью вконец обалдевших от пресыщенности своей эгоистической жизнью людей.

Для той же цели эстетизирования половой механики рассказа в произведение вводится девушка с «голубым» характером — Елена, ушедшая девственной за пределы рассказа, несмотря на атаки Кулагина.

«Леля, — сказал (Елене) Кулагин, — не могу я все время ходить вокруг вас на носках, как в пороховом складе! Вы веселая, строгая. Я давно о такой думаю, четыре года. Ну, люблю... Я хочу вас обнимать, а не яблони, черт их возьми! Вы умная, а простого не понимаете. К вам нельзя и прикоснуться...

— Прикасаюсь совсем не нужно. Любите так», — говорит Елена совершенно недоступную для Кулагина вещь.

В конце свидания Елена приказывает Кулагину: «— Не смейте больше приходить». «—Пожалуйста», — соглашается Кулагин. Что ему: он Марину к себе позовет, у него есть резервы утешения.

В ночь перед уходом с агропункта Кулагин «любил только Марину. Она была взволнованной, необычайной», и, прощаясь, поблагодарила Кулагина за ласку. «—Ну, прощай! — ответил Кулагин». «Вскоре затем Кулагин вышел в сад, погладил мерина и поцеловал его между глаз. — Прощай!»

Вот краткое изложение того, как избыток телесных сил Кулагина можно обратить в эстетическое явление. Вероятно, это трудное дело, потому что эстетика в рассказе нигде не теряет запаха избыточной плоти, а сам избыток этот не приобретает, посредством искусства автора, свойства прекрасного.

В рассказе «Вдвоем» действуют главным образом трое: Метелин, его жена Люба и Наташа Петриченко, чужая жена. Метелин — тот же Кулагин, в точности; автор переименовал ему фамилию лишь из желания избежать однообразия в звуках.

Действие рассказа происходит в одной из советских среднеазиатских республик; в рассказе есть «бледная пустыня», город Энабад и прочие ориентиры местности. Метелин-Кулагин теперь ответработник, но странное ощущение остается от этого ответработника, от его быта и частного поведения; он мог бы быть английским колониальным чиновником в Индии, настолько гнетуще действуют на читателя сытая жизнь, мелкие интересы и сексуальная спертость воздуха рассказа.

Оставив свою жену в постели («Жадный, глупый», — подумала она о муже), Метелин увидел на улице Наталью Петриченко и «с удовольствием посмотрел на голые, сильные ноги Наташи». Немного далее определяется ее тело: «У Наташи Петриченко было сильное белое тело». У Марины тоже было подобное тело, таким образом, и Наташа суть лишь Марина: однообразие темы Козина привело его к однообразию, неразличимости друг от друга типов изображаемых им людей, то есть к художественной убогости. Это так и быть должно, и В. Козин как художник не будет иметь дальнейшей судьбы, если он не оставит избранную им «половую площадку» для действия и характеристики своих героев.

Как обычно, Метелин сходится с Наташей; но жену свою он тоже продолжает любить с неослабной энергией, так что человек устроился обильно. Вскоре, однако, Метелин обнаруживает, что «любовь втроем» мешает деловой спокойной жизни, к тому же его Люба, жена, — более аккуратная, более домовитая женщина, чем Наташа.

Изредка у Метелина появляются мысли о будущей жизни. Он все же не всегда занят одними белыми туловищами женщин. Например, перед скорым свиданием с

Наташей, он «сочно поцеловал жену в губы, сытно поужинал и лег в постель... Засыпая, он сказал ей:

— При коммунизме семьи не будет».

Понятно, что эти мысли Метелина о коммунизме — мысли пошляка, вкладывающего в представление о будущем исключительно «постельный» смысл.

Интересно одно публицистическое высказывание В. Козина («Единство слова и чувства», «Литературная газета» № 63), доказывающее, что автор не понимает современной действительности и назначения литературного искусства. В. Козин пишет в своей статье по поводу стихов С. Маркова: они (стихи) «созданы чувством необходимости одного человека и будут жить до тех пор, пока будут нужны хотя бы одному человеку». Истинное искусство создается чувством необходимости — здесь правда близка. Но если произведение искусства остается искусством и в том случае, когда оно служит всего одному человеку, — то здесь ложь. Искусство не наслажденческая, одиночная самоцель — оно противоположно этому масштабу и не измеряется им.

«Разве, — пишет далее В. Козин, — людям наших возможностей не нужна поэзия, более *откровенная и обширная?*..»

Литературная практика самого т. Козина показывает, что он откровенность понимает слишком узко — в смысле обнажения тела и элементарных страстей человека. Что же касается требования более «обширной» поэзии, то это верно, хотя и неясно: как же быть тогда с той поэзией, которая удовлетворяет всего одного человека, может — лишь самого автора?

Это, может быть, беглая небрежность мысли, так сказать. Не все же и здесь мы рекомендуем автору больше затрачивать размышления на свои слова.

В формальном отношении рассказы В. Козина являются подражательным подобием произведений Эрнеста Хемингуэя: та же лаконичность стиля и острая энергия диалогов. Но что у Хемингуэя и у некоторых других западных авторов было новостью, принятой вначале за глубину и оригинальность дарования, то у Козина, в силу подражательности, стало пустотелым мастерством. Доказательство этому утверждению можно найти почти в каждом рассказе Козина.

Приведем один диалог из рассказа «Вдвоем», в точности повторяющий прием Хемингуэя, с тою разницей, что Хемингуэй все-таки употребляет слова для более значительной темы, чем «любовь втроем».

«Через несколько минут она подошла к постели одетая и тронула Метелина за плечо.

— Одевайся, я не буду на тебя смотреть... Одевайтесь и уходите.

— Наташа, за что?

— Так.

— Как хочешь.

— Больше не смейте ко мне приходиться!

— Хорошо.

— Нет, не уходи! Не уходи, не уходи!

— Ты мне веришь, Наташа?

— Не уходи.

— Я не уйду от тебя.

— Ты мой!

— Проклятая жизнь!»

Можно найти соответствующие места у Хемингуэя хотя бы в романе «Иметь и не иметь».

Но там, где Козин не подражает ни Хемингуэю, ни кому-либо другому, там он бывает оригинальным, но его оригинальность, как мы могли убедиться из многих приведенных цитат, хуже подражания.

Впервые: Литературный критик. 1940. № 2. С. 106–116. Подпись: *А. Фирсов*. Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

«ДАЛЬНЕВОСТОЧНАЯ ПОЭМА»

Некоторые наши писатели заставляют читателя делать ту работу, какую по обязанности должны делать сами писатели. Получается нечто вроде «эксплуатации» читателя со стороны писателя, слишком экономящего свои художественные средства.

Эту слишком скупую, слишком условную прозу, рассчитанную на мобилизацию внутренних ресурсов отзывчивого читателя, можно бы назвать алгебраической прозой; алгебраической потому, что автор такой прозы создает лишь принципиальные схемы человеческих образов, поручая, вольно или невольно, самому читателю превратить символ в живую индивидуальную величину, в арифметику. Читатель, таким образом, становится сотрудником автора, что, конечно, неправильно: ни в какой работе нельзя оставлять что-нибудь доделывать за себя, нужно все завершать самому начисто, избегая помощников.

Одним из примеров подобной «алгебраической» прозы является «Дальневосточная поэма» Б. Дальнего.

Докажем свою мысль. Б. Дальний пишет: «Что еще нужно человеку в двадцать лет, когда его *ценят, создают условия, продвигают*, когда он *окружен* коллективом комсомольцев-сверстников...» (подчеркнуто здесь и далее мною. — *А. П.*). Перед героем поэмы Колей Стрижовым — «вся жизнь, как *большой и солнечный* путь, как *великая* река. *Светлые* чувства наполняли его сердце — чувства любви и благодарности к родине, к своему народу, к партии и комсомолу, дающим ему все *настоящие, вечные* радости жизни». «...Поезд пересекал гористую и холодную Зейскую область — суровые хребты, поросшие *девственной нехоженой* тайгой, по которой струились *неведомые* ручьи с каменистым ложем и *таинственно-черным* отблеском воды». «Заходящее солнце бросало на *горную цепь* последние *золотисто-багряные* лучи». «На востоке разворачивается горный пейзаж, полный *сурового и дикого* величия».

Понять эту «прозу понятий» можно, но почувствовать от нее воодушевление нельзя. Слова «ценят, создают условия, продвигают» дают информацию о жизненных обстоятельствах Стрижова, но не изображают их. В «светлые чувства», в «настоящие, вечные радости жизни» Стрижова читатель может, конечно, поверить, потому что эти чувства и вечные радости существуют в действительности помимо произведения Б. Дальнего и независимо от него. Литературное же дело, между прочим, заключается в том, чтобы слова, изложенные на бумаге, обладали самостоятельной силой, равной по производимому ими впечатлению силе действительности. Вся энергия убедительности и все доказательства должны содержаться в

самом произведении, словно бы внешней, объективной действительности, откуда произошло данное сочинение и куда оно вновь возвращается, не существует. Искусство не должно нуждаться в ссылках и апелляциях на внешние источники, чтобы подтвердить истину мысли автора или характер изображаемого им лица. Все, бывшее дотоле внешним, искусство превращает в свое внутреннее качество, в собственную энергию — и само может служить вспомогательной, двигательной силой действительности, инстанцией для ссылки и апелляции.

Мы хотим этим сказать, что светлое чувство, живущее в человеческом сердце, необходимо изобразить таким образом, чтобы оно, это чувство, вошло из слова автора в сердце читателя, даже чуждое «светлому чувству» или не имеющему его.

Слова же «девственно-нехоженная тайга», «неведомые ручьи», «таинственно-черный отблеск», «золотисто-багряные лучи», «суровое и дикое величие» — не возрождают в глазах читателя зрелища свежего мира, потому что эти слова не обновляют, не увеличивают собственного опыта читателя, полученного им через самостоятельное наблюдение мира. Эти слова не открыты усилием автора, а позаимствованы им, и от долгого употребления они уже утратили свою изобразительную энергию. Автор сам понимает, что мы говорим правду, и мы надеемся, что он примет эту правду как помощь, а не как попытку уменьшения его литературного таланта.

На Дальнем Востоке Стрижов встречает девушку Таню, и в молодых людях зарождается взаимная любовь. Таня на время уезжает, Стрижову стало без нее жить худо и томительно, — все это правильно и естественно. А дальше пошло неправильно и плохо — нелитературно, неестественно и недействительно. — «Стремясь подогнать время, Стрижов ушел с головой в работу. У него оказалась рационализаторская жилка. Он предложил пароходству ряд усовершенствований, ускоряющих выгрузку и облегчающих труд грузчиков. Предложения его были осуществлены и доставили двадцатилетнему механику популярность талантливого рационализатора. Стрижова пригласили работать в конструкторском бюро Ленинского затона».

Идеальный герой действует в совершенно идеальной сфере — в пустоте. «Стремясь подогнать время», Стрижов занялся рационализацией грузовых работ — и все у него вышло скоро, легко, весело, под аплодисменты и приветствия окружающих людей. Тов. Б. Дальний, наверно, читал про Блидмана, про историю его работы — прежде чем она стала общепризнанной. Если читал, то он согласится с нами, что его изложение страдает неконкретностью, хуже того, — текст автора даже не излагает эпизода, а только касается факта, чтобы как можно скорее избежать его. Но эта беда — полбеды. Беда в том, что автор коснулся такого действительного и значительного самого по себе факта, что будь у автора желание и способность задуматься над ним, он бы понял, какую большую, современную и новую тему он оставил в стороне почти в пренебрежении. Бросовые, боковые темы часто бывают важнее и серьезнее тех, про которые авторы думают, что они главные. История изобретения, открытия и просто осуществления рационализаторского предложения — тема не менее интересная, чем история любви, и она так же близко касается сердца и судьбы человека, как и увлечение женщиной, но с тою разницей, что «история любви» — тема хорошо обжитая литературой, а «история изобретения» — мало и плохо, за редким исключением.

Беспомощный и бессильный обход важных фактов в поэме Дальнего встречается часто — это нечто вроде метода автора. Дальше мы поймем, почему у автора этот метод получил применение. Мы понимаем, что не обязательно писателю нуж-

но брать тему, так сказать, атакой, — можно взять ее и охватом, и сложным маневром, но невозможно ничего завоевать и освоить, избегая и обходя сопротивляющийся материал темы. Всякое сопротивление требует все же удара, а не прикосновения. Нельзя, например, так прикасаться к факту, пусть незначительному, думая, что читатель сочтет изложение автора достаточным: «Вместе с механиком буксира он провозился весь вечер и часть ночи в горячем чреве машинного отделения, ощупывая деталь за деталью облитые маслом механизмы. Потом они проверяли работу машин, долго слушали ритмический стук поршней». Здесь не передается читателю ощущение напряженного интеллектуального труда механиков. И автор явно не точно знает предмет: он работает понаслышке, на чужом материале — так это видно по тексту его поэмы. Зачем обливать маслом целые механизмы и почему после наладки машин у них стучат поршни?

Эти дефектные мелочи и детали поэмы, соединяясь, доказывают слабую заинтересованность или бесстрастие автора к теме «Дальневосточной поэмы», иначе трудно понять, как можно писать такую или подобную характеристику героя поэмы: «Жизнь и труд были для него синонимы». Слова благородные, но неубедительные да и неправильные: Таня для Стрижова тоже необходимая часть его жизни, хотя девушку нельзя отнести и целиком включить в категорию «труда». И вообще недостаточно написать про советского молодого человека, что его жизнь есть труд, чтобы доказать высокую моральную природу советского юноши. Автор это видимо понимает — и пользуется более сильным средством.

Стрижова захватывает японо-маньчжурская разведка. Стрижова сажают в тюрьму и подвергают там пыткам и долгим мучениям. Советский юноша не сдался врагам, он вытерпел свою долгую муку и был освобожден по требованию Советского правительства.

Мы знаем, что подобные подвиги совершали многие рядовые советские люди, но от художника, изображающего подвиг советского человека, мы хотим дополнительно узнать всю реальную обстановку, в которой совершен подвиг, и всю тайну новой человеческой души, преодолевающую свое страдание и не сдающуюся перед смертью. Но сообщать о Стрижове, что у него были «вместо отчаяния — спокойная ясность, вместо страха — презрение», — верно лишь фактически, но неверно художественно: факт здесь не перевоплощен целиком в слово — на факт просто указано, что он имел место. Но о таких фактах мы знаем и без помощи художников.

По освобождении из японской охранки Стрижов стал славным и знаменитым человеком Советского Союза. В тюрьме он написал стихи под названием «Дальневосточная поэма». Однажды он прочел эти стихи публично, «глядя в притихший зал». — «Жившая в этом юноше лирическая струя полилась широким, вольным, сверкающим потоком, захватывая и увлекая слушателей. И всем сидящим в зале сделалось ясно, что перед ними на сцене стоит одаренный поэт».

Мы бы, однако, пожелали, чтобы, кроме Стрижова, одаренным поэтом был также и т. Б. Дальний, ибо без помощи Б. Дальнего мы не можем услышать «Дальневосточную поэму» Стрижова.

Теперь решим основную задачу — почему книга Б. Дальнего вышла неудовлетворительной? — Потому, что она написана по способу воображаемого исполнения собственных желаний. В сущности, это хороший способ, но этот способ дает положительные результаты лишь при соблюдении некоторых обязательных условий. «Исполнение желаний» в одном своем воображении, в мечте, создает лишь слад-

кое единоличное удовлетворение, и само по себе это удовлетворение имеет чистый вдохновенный характер, — оно, например, рождается из мечтательного детского подражания юноши герою. Но из одного воображаемого мечтательного исполнения своих желаний невозможно создать литературного произведения. Для создания последнего требуется, чтобы к воображению была добавлена доля личного опыта, доля собственной пережитой участи, доля реальности и действительного глубокого чувства — или хотя бы доля точного наблюдения и полного знания предмета. Такой сплав — воображения, желания и действительности — дал бы более прочное произведение.

Впервые: Литературное обозрение. 1940. № 8. С. 32–35. Подпись: *Ф. Человеков*. <Б. ДАЛЬНИЙ. Дальневосточная поэма. Воронежское областное книгоиздательство. 1939.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 46, лл. 100–122, карандаш. Там же (лл. 123–128) — машинопись с редакторской правкой. В наст. изд. печатается по автографу.

РОМАН О ГОНЕНИИ НАРОДА

Земля рождает неравномерно. Неравномерность ее производящей силы зависит не только от качества почвы, условий погоды и способа обработки земли — это еще не главная беда; главное бедствие для крестьянина капиталистической страны заключается в том, что земля там считается служанкой рынка, рабыней рыночной конъюнктуры: если есть спрос на хлопок, то крестьянин-фермер вынужден сеять хлопок из года в год, пока земля не истощится вовсе. Севооборот, следовательно, применить нельзя, и земля как производящая сила гибнет и губит того, кто на ней кормится. К этому еще надо добавить кризисы сбыта, засуху, вредителей растений и прочие бедствия, когда крестьянину приходится брать ссуду в банке, чтобы кое-как пережить с семьей очередной страшный год, — и судьба крестьянина, целых крестьянских поколений, predetermined. Исконные собственники земли, которые подняли ее девственную целину, которые родились на своей земле и умирали на ней, — крестьяне перестали владеть землей; земля перешла во владение банков — в возмещение непоплаченных ссуд, — и крестьяне превратились в арендаторов.

«Пусть земля стала плохая — она все еще наша», — думают фермеры в романе Стейнбека. — «Она наша потому, что мы родились на ней, обрабатывали ее, умирали на ней. Это и дает нам право собственности на землю, а не какие-то там бумажки с цифрами». Это верно, но за «бумажкой с цифрами» стоит армия, полиция, суд, капиталистическое государство. Фермерам еще не вполне ясно, откуда и почему у «бумажки» такая магическая сила, — почему землей владеет тот, кто ее не любит, не знает, кто ее насмерть истощает, — почему земля принадлежит банкам? И что такое банк? — «Это чудовище. Сотворили его люди, но управлять им они не могут».

Но банк управляет людьми: он грабит плоды их труда и даже уничтожает их жизнь. Банк прислал тракторы на фермерские поля, и машины начали не только запахивать землю, но и спихивать с нее ее обитателей: тракторы обваливали колдодцы, рушили жилища, сносили изгороди и усадебные постройки. Все земледельцы должны быть выселены: банк нашел более дешевый способ эксплуатации «своей» земли, чем содержание на ней арендаторов.

Семья Джоуда, старого фермера, также «сносится» с родной почвы машинами. Семейство садится в старый грузовик и уезжает навсегда в Калифорнию, где будто бы растут сплошные персиковые сады, где будто бы найдется работа для всех. После недолгого странствования семья Джоудов отчасти вымирает, отчасти разбредается, и остаток некогда большого, дружного, работающего крестьянского семейства, еле спасшись от наводнения, лишенный пищи и надежды, прячется в чужой темный сарай. Впрочем, надежда на жизнь еще есть, но вот она какая. — В том же темном сарае, где спрятались члены семьи Джоуда, лежит безработный, близкий к смерти от голода. Дочь старого Джоуда, Роза Сарона, родила мертвого ребенка, ни разу не вздохнувшего на свете после чрева матери. Грудь Розы были, естественно, полны молока. Она подошла к умирающему — «потом медленно легла рядом с ним». Затем «она прижалась к нему и притянула его голову к груди». «Ее рука передвинулась к его затылку. Ее пальцы нежно поглаживали его волосы. Она подняла глаза, губы ее сомкнулись и застыли в таинственной улыбке».

Роза Сарона первый раз кормила человека из собственного тела. Так заканчивается роман Стейнбека.

«Таинственная улыбка» юной женщины — это почти счастье. Молоко ее груди для умирающего безработного — это почти пища для него. Но в реальном, действительном смысле эти вещи не счастье и не пища. Женским молоком долго не проживешь, улыбка облегчения от ощущения суррогата материнства — трагическое состояние, лишь кажущееся счастьем.

Однако здесь есть одна истинная ценность, некоторый залог спасения и будущего освобождения трудящихся. Эта ценность заключается в великой прочности человеческих чувств угнетенных, уничтожаемых людей. Речь идет не о животной стойкости человеческих существ, а о их способности сохранять в себе высокие человеческие качества даже в трагическом, обреченном положении. Есть в этом состоянии оставшихся в живых Джоудов и еще одно обещание спасения — о нем мы скажем позже.

Решение Розы Сароны — накормить своей грудью голодного — подсказано ей ее матерью, что еще более увеличивает значение всего эпизода, поднимая его до уровня величия — в социальном и художественном смысле.

Мать семейства Джоудов является едва ли не главным лицом в романе. Интересно, что она, мать, изображенная Стейнбеком, напоминает нам «Мать» Горького. В матери Стейнбека та же несокрушимость человечности, тот же ежедневный героизм перед лицом страшной жизни, такое же нарастающее понимание действительности, огромная способность выносить жестокое горе (сын ее, Том, долго сидел в тюрьме) и готовность опять идти на муку, опять потерять сына, может быть, уже навеки, когда этому случилась необходимость.

«Мать» Горького, конечно, более передовая, более общественно сознательная женщина, чем мать из романа Стейнбека, да и среда и все жизненные обстоятельства, в которых действуют две матери, совершенно разные. Но все же родство образов двух матерей тут есть. Более того — Том Джоуд, старший сын матери из романа Стейнбека, в то же время является словно младшим братом Павла — из романа Горького «Мать».

Том Джоуд — начинающий революционер; сначала у него есть только темперамент борца, но потом появляется и революционное сознание — под влиянием фактов действительности, под влиянием тюрьмы и товарищей. Опять-таки Тому

еще далеко до Павла как революционеру, но он вышел на тот же путь, и судьба Тома в романе не кончается. Том увидел, как его друг Кэйси пал с разможенной головой под ударом провокатора. Кэйси был в это время организатором местной забастовки, он не хотел, чтоб люди вымерли от слишком низкой зарплаты. Том в ответ на смерть друга поднял руку и уничтожил провокатора. После он почувствовал только облегчение от своего поступка, точно он убил зверька-вонючку. Спасаясь от преследования, Том вынужден был покинуть семью своего отца и матери — и он уходит в неизвестность, но судьба его предрешена: он будет большим борцом за жизнь и благоденствие фермеров-земледельцев и рабочих.

Еще до того как совершить политическое убийство, Том просидел четыре года в тюрьме — тоже за убийство, но при самозащите. Возвратившись из тюрьмы в дом родителей, Том застал семью в разорении, — ее, как и семьи других фермеров, банк сгонял прочь с земли. Тома встретила мать после долгой разлуки. — «Маленькие руки коснулись его плеч, коснулись его мускулов, словно проверяя их крепость. Потом она, как слепая, дотронулась пальцами, до его щеки. И радость ее граничила с горем». Это написано просто, точно и превосходно.

Прекрасно написан образ деда Тома, старого человека, одаренного в своей натуре столькими живыми силами, что он однажды от хохота вывихнул себе бедро. Вот эпизод встречи с дедом его внука Тома, дающий представление о характере деда: «Дед кричал: — Где он? Где он, черт вас побери! — И его пальцы снова принялись тереть пуговицы на штанах, потом в забывчивости потянулись к карману. И тут он увидел Тома... Дед остановился сам и остановил тех, кто шел за ним. Его глазки злобно засверкали. — Вот, полюбуйте, — сказал он. — Арестант! Джоуды никогда по тюрьмам не сидели. — Мысль его работала скачками. — Какое они имеют право сажать его в тюрьму! Я бы на его месте то же самое сделал. Какое они, сукины дети, имеют право! — Потом он опять перескочил на другое. — Тернбулл (отец убитого), старый хрыч, хвалился — застрелю, как только выйдет. Говорит, кровь во мне такая, не позволяет стерпеть. Я ему велел передать пару словечек. Говорю: “С Джоудами не связывайся. Может, во мне кровь еще почище твоей”. Говорю: “Ты только покажись с ружьем, я тебе его загоню в задницу — будешь помнить!” Напугал его до полусмерти». «Бабка сказала с гордостью: — Второго такого брехуна, разбойника ищи — не найдешь! Впекло прямо на кочерге въедет, слава господу».

И вот крестьянское семейство готово к отъезду с родного места навсегда. — «Как же мы будем жить, когда у нас отняли жизнь? Как мы признаем самих себя, когда у нас отняли прошлое?.. Они сидят, смотрят на огонь... Как же дальше, когда не будешь знать землю за порогом своего дома? Или проснешься среди ночи, и знаешь — *знаешь*, что ивы нет. Разве ты можешь жить без ивы? Нет, не можешь. Ива — это ты. Боль, которая терзала тебя вон на том матрасе — мучительная, сумасшедшая боль — это ты».

Подобно всякому большому таланту, Стейнбек силен, так сказать, во все стороны. У него хороши в романе и резкие драматические эпизоды и прелестны изображения взволнованного, но безмолвного несчастного человеческого духа.

В дороге умирает дед и умирает бабка, и это естественно и необходимо, что они должны умереть в дороге, в изгнании. «Земля ваша и дед — это одно, неразделимое», — сказал Кэйси после смерти деда. Дед был циником, весельчаком, разбойником, обжорой и работником, но все это произошло и было действительно,

натурально лишь на родной, обжитой почве, вблизи порога своего дома, а далеко, в безвестности, в чуждости это не имело источника и было лишено смысла и интереса. И дед скончался; его мир — не вселенная, а лишь немного места вокруг своего дома, пашня и еще соседи, нужные для развлечения и раздражения души.

Джоуды приезжают в Гувервил (нарицательное название «ветошных, нищих поселков бездомных и безработных людей»). Безработные люди томятся, сходят с ума; и умирают с голода, а кругом лежит незасеянная, пустая земля, занятая бурьяном. Иногда целым миллионом акров владеет один человек, и про него думают некоторые обездоленные, что он — сумасшедший. «Может все-таки удастся получить хоть небольшой участок? Ну, хоть самый маленький. Вон тот клочок. Там сейчас один бурьян. Эх! Я бы с этого клочка столько картошки снял — на всю семью хватило бы!» Нет, это невозможно; прежде нужно уничтожить руководящий паразитический класс всей страны. И вот на великой, пустой земле безработные разводят «потайные огороды, прячущиеся среди зарослей бурьяна». Люди сажают семена или картофельные очистки счетом на штуки, они пытаются прокормиться на площади, немного большей цветочного горшка. «И в один прекрасный день — шериф: — Ты чего здесь копаешь?» Надежды, даже трогательно тщетные надежды, опять разбиты, как все другие надежды.

Затем Джоуды уезжают дальше — они едут и едут вперед за работой, а работы нет. Они попадают в правительственный лагерь для безработных. В этом лагере относительное благоустройство. Есть, например, уборные с водопроводом. Младшие Джоуды — дети Руфь и Уинфильд — видят такие уборные в первый раз в жизни. Они испытывают их действие и пугаются шума воды. Это происходит в самой технически развитой стране мира — в Америке. Дети видели самолеты, видели издали и другие «чудеса науки и техники», но что непосредственно обслуживает человека — ватерклозеты, например, — для них и для их отцов неизвестно. Один грустный юноша в романе говорит: «Я жил в одном лагере... Вот, верите ли, — там на каждые десять человек один понятий (то есть человек, вроде полицейского). А водопроводный кран один на две сотни». Вот каков социальный или экономический уровень науки и техники при капитализме. Для самих капиталистов, конечно, приходится по четыре водопроводных крана, по десять штепсельных розеток, по четыре автомобильных шины и много еще чего прочего на душу.

Среди все более нарастающего ужаса жизни, и навстречу ему, одна мать держится бесстрашнее и спокойнее всех.

Она утешает и воодушевляет каждого. Когда Том, ее любимый старший сын, похожий на мать душой и характером, волнуется, когда он остерегается, как бы не убить кого-нибудь из врагов народа, мать говорит ему: «— Успокойся, Том... Успокойся, Томми. Один раз уж ты сделал так, как надо (то есть убил). И второй раз сделаешь... Тебе надо терпением запастись. Ведь мы, — мы будем жить, когда от всех этих людей и следа не останется. Мы народ, Том, мы живые люди. Нас не уничтожишь. Мы народ — мы живем и живем... нам ни конца, ни краю не видно. Ты не огорчайся, Том. Наступят и другие времена». «— Откуда ты знаешь? — Я сама не знаю, откуда». Истинное знание приобретается не из одного, ясно видимого, маленького источника, а с большого пространства жизни; это знание бывает безымянным, как вода в озере, скопленная весной в одном месте с разных полей.

По мере развития темы романа мать преобразуется во все более возвышенное и героическое существо. Когда в семействе уже вовсе нечего есть, мать заявляет гневно: «Какое вы имеете право духом падать? Нет у вас такого права».

На безнадежность, действительно, права ни у кого нет, даже если находишься в безнадежном положении; есть только право на продолжение жизни, если еще живешь. Забота о семье до последнего дыхания не самая замечательная черта матери в романе Стейнбека, но это же свойство ее души — героически держаться в своей жизненной судьбе и поддерживать других, близких и далеких, — это свойство заставляет ее указать дочери, Розе Сароне, чтобы она накормила голодного, чужого человека молоком из своей груди.

Роман закончился. Несколько человек из большой семьи Джоудов сидят в темном сарае и слушают шорох дождя по крыше. Идти им некуда, пищи нет, кругом наводнение. С матерью из четырех ее сыновей остался только один — мальчик Уинфилд: троих уже нет, и старший Том, самый необходимый, самый героический и любимый, бродит где-то, гонимый, как зверь. На него вся надежда. Может быть, он и его товарищи, подобные ему, победят, и тогда наступят новые, лучшие времена. А пока надо терпеть все и, главное, выжить, уцелеть. Мать готова к этому. Том сказал ей однажды: «— Гонять все равно будут. Весь наш народ так гоняют». Но наступит и очередь народа применить свою силу; правда, гонять своих врагов народ не будет — он их уничтожит.

Стейнбек этого вывода из своего романа особо не подчеркивает, но читатель сам легко находит смысл произведения: необходимость революции во что бы то ни стало и возможно скорее, иначе — гибель. Идея революции справедлива и прекрасна и без романа Стейнбека, но в романе Стейнбека эта идея изложена пером превосходного художника, за что ему будут благодарны все читатели, которые живут участью своего народа. И даже те читатели, которые давно вышли из участи отчаяния, — советские читатели.

Впервые: «Гроздь гнева» // Литературное обозрение. 1940. № 12. С. 37–40. Подпись: *Ф. Человеков*. <Д. СТЕЙНБЕК. Гроздь гнева. Роман / Перевод с английского Н. Волжиной // Интернациональная литература. 1940. №№ 1–4.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 50, лл. 151–169, карандаш. Там же (лл. 170–178) — машинопись с авторской правкой и редакторскими пометами. В наст. изд. печатается по автографу, с учетом некоторых исправлений в машинописи (ошибки в цитатах).

«ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТАЛИНГРАД»

Половину сталинградского сборника занимает вторая часть романа Н. Сухова «Казачка». Первая часть романа — под названием «Казачий хутор» — была напечатана в сборнике «Разбег», изданном в Сталинграде в 1938 году.

Мы здесь обсудим лишь вторую часть романа «Казачка».

Содержание романа — простое и поддается краткому изложению. Но эта простота или обычность идеи романа может быть источником как превосходного произведения, так и плохого.

Вдумаемся, что же получилось у автора? Молодая казачка Надя и молодой казак Федор Парамонов полюбили друг друга и сблизились, надеясь прожить всю жизнь, питаясь счастьем один от другого. Но не двое людей живут на свете: есть и другие люди, другие силы и обстоятельства, способные изменить намерения двух любящих, счастливых существ. Надя зачала от Федора ребенка, Федора взяли на империалистическую войну, Надя осталась одинокой, у своего плохого отца. Надю насильно отдают замуж за Трофима Абанкина — кулака, спекулянта, шибая и мироеда. Надя рождает ребенка от Федора, «найденыша» для мужниной семьи. Муж знает, что ребенок не его; для такого человека, как Трофим Абанкин, найденыш в доме — это причина для того, чтобы свести жену в гроб попреками и постоянной травлей. Но Трофим все же любит Надю, он не может справиться со своим сердцем и проявляет свой гнев умеренно, однако вовсе смирить себя не может. Центр драмы не в этом, а в том, что Надя страстно любит Федора, но вынуждена жить с чужим для ее тела и души Трофимом. Впоследствии Надя уходит от Трофима: она не в силах променять свою любовь к Федору на сытость и благоденствие в богатом доме Абанкиных. Ребенок Нади умирает, а сама Надя в смертельной тоске уходит с родного хутора и отыскивает своего возлюбленного Федора на фронте. К этому времени уже произошла Февральская революция, и для Федора появилась надежда на избавление от мученья войны, а для Нади — утешить свое горе от потери ребенка неразлучной жизнью с Федором.

Итак, в «Казачке» изображена судьба двух людей — Нади и Федора, людей молодых, способных в будущем стать строителями нового мира. Федор уже на фронте принимает участие в солдатских революционных организациях.

Движение судьбы человека всегда представляет интерес; но этот интерес либо может быть частным — для того человека, который переживает свою судьбу, и для его близких, либо всеобщим, когда судьба отдельного человека понята в связи с исторической борьбой людей за свое счастье и освобождение, и когда эта судьба изображена рукою истинного, вдохновенного художника.

Жизнь Федора и Нади понята автором романа в связи с общей судьбой народа: их личное горе, разлука, бедствия вызваны капиталистическим устройством общества и империалистической войною. Мироед Трофим Абанкин калечит жизнь молодой бедной казачки Нади. Казак Федор мучается и чуть не погибает на фронте за чужое дело. Лишь начавшаяся революция дает возможность свидеться двум разлученным, но встретившимся любящие люди уже сильно истомлены пережитым — они утратили своего ребенка и еле нашли друг друга.

Художественное изложение столь значительной — самой по себе — темы выполнено автором с полным и тщательным усердием. Однако усердие само по себе не означает художественной мощности и не заменяет ее: автор создал, скажем так, большое тело своего романа, чтобы воплотить в этом теле серьезную тему, но лишь художественная энергия может сообщить этому телу жизнь, действующую на читателя. Одно лишь искусство способно дать замыслу живое воодушевление; без искусства все мертво.

Автор усердно и подробно описывает, например, душевное потрясение Федора, вызванное известием, что его невеста Настя отдана замуж за Трофима Абанкина. Но действительно ли сильно искусство автора или оно маломощно? — «В груди (Федора) набухало что-то упругое, щекочущее, и дышать становилось трудно. Вдруг

из горла вырвался какой-то подавленный хрип, за ним — другой, и Федор зарыдал. Нет, не зарыдал, а застонал, тяжело, протяжно. Но это продолжалось недолго. Он скрипнул зубами, до боли в пальцах сжал холодную и хрусткую от мороза землю и повернулся на другой бок. Под откинутую полу шинели заползала прохлада. Федор подвернул полу, поднял воротник и уткнулся в подсунутый под голову локоть».

Все изложено ясно, подробно, тщательно, только нет здесь тех нужных слов, которые дали бы читателю точное и потрясающее впечатление о тоске и муке Федора.

Вот описание момента опасного боя, в котором участвует Федор. «Смерть уже распростерла над ним черные крылья. Но инстинкт самосохранения властно управлял его действиями. Перекинув шашку из правой руки в левую, он привстал на стременах и с ужасающей силой махнул наотмашь».

Зачем автору потребовалось здесь сослаться на чужие слова и понятия, как «черные крылья», «инстинкт самосохранения», когда необходимо было бы найти свои слова? — Это его ошибка, потому что «крылья» и «инстинкт» ничего не изобразили, но погубили эпизод боя.

Когда Федору разрешают отпуск домой, то автор описывает радость человека таким образом: «У Федора трепыхнулось в груди, и он, чувствуя, как на шее и висках усиленно заколотился пульс, наклонил голову». Все это могло быть именно так, вплоть до наклона головы, но читатель читает эти слова, как цифры, ощущая в них лишь знаки, но не живое состояние.

Пытаясь дать объективное описание боя, автор сообщает нам нижеследующее: «В бою этом, разыгравшемся на Сетиновом поле, 30-й полк (и не один только 30-й!) потерял треть людского и конского состава... Много в этом сражении было допущено тактических нелепостей как русским командованием, так и — противника. Объясняется ли это неясностью дислокации и внезапностью столкновения войск в период перегруппировки, или причина кроется в нераспорядительности командования той и другой стороны — трудно сказать». И несколько далее: «И эскадроны эти, видимо, прямо с марша, пошли в контратаку. Все это делалось перед передним краем обороны противника, и действия пехоты таким образом оказались скованными...» — Может быть, в военном отношении все это изложено научно, но в литературном отношении это бесполезно.

Мы в состоянии умножить примеры, доказывающие, что роман Сухова, несмотря на важность и серьезность избранной автором темы, несмотря на работоспособное усердие автора, написан литературно маломощно, и поэтому — для издания отдельной книгой — он должен быть автором переработан, улучшен, то есть должна быть удесятерена художественная энергия романа, без изменения его темы и общего строения.

О произведении К. Семерникова «Две главы» (отрывок из неопубликованной повести «Дружба») невозможно ничего сказать, потому что это именно два случайных отрывка; может быть, в целой повести они будут уместны, а в сборнике они напечатаны зря.

Очерк того же автора, К. Семерникова, «Ферма на речке Крепкой», написан лучше, чем отрывки его повести, но с одним недостатком: у К. Семерникова хорошо получились изображения природы и хуже — образ главного персонажа очерка, Т. С. Воронковой. Лучше б было, если одинаково хорошо получилось.

В сборнике есть еще стихи. Оба стихотворения Николая Белова могли бы стать хорошими, если бы ритм или мелодия стихотворений были более оригинальными, а содержание менее подражательным. Вот «Станция Садовая» (песня):

Станция Садовая,
Вспомни те суровые,
Порохом пропахшие года.
Грохотали теплушками,
Груженные пушками,
По твоим дорогам поезда...

И стихотворение того же поэта «В дороге»:

По грунтовой дороге,
Столбом вздымая пыль,
Как будто по тревоге
Летит автомобиль...
...А впереди — батистовым
Платочком бирюза.
Шофер слегка насвистывал
Про «черные глаза».

Шофер вез старую заслуженную колхозницу, возвращавшуюся после отдыха из Крыма.

Стихотворение В. Брагина «Родине» тем уменьшается в своем качестве, что оно очень напоминает некоторые стихи Джамбула:

В лесах твоих был я,
В расщелинах скал,
Шатался я голоден, бос.
С далекого детства я все искал
Ответ на один вопрос:
Кто силу мне даст,
Чтоб вливал я в труд
Любовь, торжество, — не печаль?
...Мне Ленин сказал,
Мне Сталин сказал:
— Дорог ты прошел без числа.
Ты счастье искал,
Ты силу искал,
Мечта все вперед вела.

Из других стихотворений, напечатанных в сборнике, относительно лучше «Мать» В. Балабина и «Творчество» И. Израилева:

В. Балабин пишет:

...Старуха охала всю ночь,
Детей припоминая.

Их только трое.
 Не высок
 Был старший, но могучий,
 Баркасы делали из досок —
 Не изготовить лучше.
 ...Ушли родные...
 Третий год
 С Буденным служат вместе.

И. Израилев заканчивает свое стихотворение следующими строками:

...Легко дышать, когда и мысль и гибкость —
 Все в ткань труда уверенно вошло.
 И в этот миг не затаить улыбку.
 Так творчества приходит торжество!

Очень хороши воспоминания В. Чиликина — «В царской казарме». Воспоминания написаны сердечно, без всякой искусственности, точно, иногда страшно. Особенно сильно написан образ солдата — мученика Кулько.

В заключение мы выскажем просьбу и пожелание. Нам бы хотелось, чтобы в следующих книгах «Литературного Сталинграда» было больше вдохновения, больше оригинальности и смелости, чем в книге за 1939 год, а усердие и трудолюбие можно оставить на прежнем уровне.

Впервые: Литературное обозрение. 1940. № 14. С. 3–5. <ЛИТЕРАТУРНЫЙ СТАЛИНГРАД. Литературно-художественный сборник произведений писателей Сталинградской области. Сталинград, 1939.>

Автограф — ф. 615, оп. 1, ед. хр. 52, лл. 2–15, карандаш. В наст. изд. печатается по автографу.

ВАНДА ВАСИЛЕВСКАЯ

Почти в середине Европы еще не так давно находилась страна — не очень большая по территории, но значительная по своей исторической трагической судьбе, где все противоречия капиталистического мира, особенно противоречия его последних десятилетий, существовали в своем наихудшем, наиболее невыносимом для трудящегося человека виде, смертельно опасном для всего народа. Эта страна — Польша.

Мы далеки от того, чтобы утверждать, что положение рабочего и крестьянина в другом районе капиталистического мира было лучше — особенно в последние годы — чем в Польше, но разница все же была, и эта разница явилась результатом исторического своеобразия Польши, в смысле ее положения и развития среди других стран Европы.

В последние два десятилетия это своеобразие Польши еще более увеличилось, потому что Польша в это время занимала положение барьера, рубежа между страной социализма и странами империализма, — империализма последних

лет, авантюристического, обезумевшего, идущего на собственную гибель в мировой войне.

В. Л. Василевская жила на рубеже капитализма и социализма. Этот рубеж есть не только пространственное понятие: в нем есть и экономическое, и политическое, и духовное содержание; именно в феодально-буржуазной Польше система эксплуатации существовала в своей наиболее вопиющей и трагической форме, обрекая народ на быстрое вымирание; именно там трудовой народ испытывал острое ощущение близости нового мира, Советского Союза, — он мог его видеть даже воочию, через границу.

В послесловии к роману «Пламя на болотах» В. Василевская пишет:

«Эту книгу — результат длительных и неоднократно повторявшихся странствий по рекам Полесья и Волыни — я закончила в мае 1939 года. Она также является плодом того сильнейшего протеста, который нарастал во мне, когда я наблюдала, как погибал с голоду, боролся, подымался и вновь падал украинский и белорусский крестьянин».

Погибал с голоду, боролся, подымался, вновь падал и снова боролся в прежней Польше не только украинский и белорусский крестьянин, но и польский, как это доказано в других романах Василевской — «Земля в ярме» и «Родина».

Будущее для рабочего и крестьянина капиталистической страны отделено от них в некоторых случаях лишь пространством. Крестьянин Иван, один из героев романа «Пламя на болотах», перед своей гибелью в болотной пучине уже видел страну, куда он шел за жизнью от смерти.

«Далеко-далеко разлеглась равнина, и чем яснее светлел день, тем больше ширилась она, необъятная для взгляда, порождавшая тоску. Во все стороны простиралось болото, недоступное для человеческих ног, и казалось, что оно без конца и края. А между тем, позади проходила граница, и было все, от чего Иван убегал. И где-то здесь, совсем близко, была неизвестная страна, о которой рассказывал когда-то Петр Иванчук, страна, где мужик был человеком, а не затравленным зверем... Иван сомкнул усталые веки».

Иван уже умирал.

Василевская находит точные слова для изображения предсмертного состояния человека. Лишь тот, кто обладает очень большим талантом или сам близко ощущал смерть, способен написать такие слова про погибающего Ивана:

«Перед ним проходили человеческие лица и оставляли его равнодушным, не дрогнуло ни разу сердце; сдавленное непереносимой тяжестью... уплывала жизнь, и он не знал, чья это в сущности жизнь — чужая, какого-то незнакомого мужика, или его, Ивана. Что это была за жизнь? Как шла, какими путями?»

Равнодушие, завладевающее сердцем человека перед его смертью, есть вид особого защитного милосердия, чтобы уменьшить горе его расставания с жизнью, людьми, природой. Это предсмертное равнодушие Ивана есть открытие Василевской — открытие столь точное, словно смерть пережил сам автор. Но одна психическая или физиологическая картина смерти человека, сколь бы она ни была объективно правдива и художественно совершенна, не есть полное дело искусства. Иван умирает не от того, что он завершил свою человеческую жизнь, а потому что жить ему на родной земле стало невозможно. И поэтому его посещает мысль: он ли это жил на свете, или это была жизнь чужая, какого-то незнакомого мужика? Действительность была столь невыносима, она так долго и непрерывно мучила чело-

века, что ему кажется, что всего пережитого не существовало и не могло существовать, — настолько все было страшно, неестественно и мучительно. «Это жил не я», — думает перед кончиной замученный человек, вспоминая свою минувшую жизнь, и эта мысль доставляет ему утешение.

Безработный Юзеф Сикорский (повесть «Облик дня»), приговоренный к повешению, не желает просить о помиловании и не понимает, зачем ему нужно помилование.

«Неужели они думают, что он стосковался по своей лачуге без окон, без печи и дверей, по неистовому крику вечно голодного ребенка, по своим дням нищего и преступника — и захочет возвратиться к ним хотя бы много лет спустя? Что ему так дорога его жизнь, беспросветная, безрадостная, затравленная жизнь? Нет. Он устал. Он уже за пределами всего, что можно перенести... Глазам уже не надо будет смотреть, ушам — слушать, усталым ногам — ходить».

Но смерть не есть решение вопроса о жизни — смерть есть только крайний, последний способ самозащиты жизни от нестерпимой муки; решение вопроса — в определении причины страданий и гибели, в борьбе с эксплуататорами, захватившими все средства труда и существования, и в победе над ними.

«С корнем, до самого основания без остатка...» — говорит про себя революционер Анатолий, выходя из зала суда после осуждения Юзефа.

Основная, главная и единственная идея творчества Василевской во всех ее вышедших книгах заключается в изображении борьбы народа — рабочих, крестьян и батраков — со своими угнетателями и в помощи этой борьбе, в подсказывании трудящимся, что им надо делать дальше, чтобы победить. Творчество писательницы всецело подчинено задаче помощи обездоленным и побежденным, ради их победы, и отсюда все свойства ее творчества.

В романе «Пламя на болотах», последнем по времени выхода в свет, изображается украинская деревня в Западной Украине, жители которой обречены на безземелье, на голод, на отчаяние, на конечное вымирание, потому что польская буржуазно-национальная диктатура все туже и туже сжимает вокруг украинской деревни смертный обруч угнетения. Пастбища, пахотные земли и даже воды экспроприруются у крестьян правительством. Экспроприация производится по разным поводам и зачастую под скрытым, обманным наименованием. Под видом комасации, то есть мероприятия, проводимого якобы для ликвидации чересполосицы, земли крестьян отходили к помещикам, кулакам и осадникам. Для осадников же (осадник — фигура, соединяющая в одном лице полицейского, солдата и кулака) правительство отводило лучшие земли крестьян посредством прямого их изъятия — без особых маскировочных предлогов. Под видом арендных договоров крестьяне могли ловить рыбу в водоемах лишь на кабальных условиях.

В форме «государственного порядка и законности» крестьян окружала цепь неволи; эта неволя обрекала их труд, их имущество и самую жизнь на расправу чиновников, помещиков, кулаков, полицейских, осадников, спекулянтов и прочей саранчи. В ответ убийцам и эксплуататорам крестьянство выдвигало своих героев и заступников. Надолго уводят в тюрьму Петра Иванчука. Тоска об этом Петре, робкая надежда на его возвращение проходит как скромная песня по всему роману. Петра любит Ядвига, дочь мелкопоместной помещицы. Сама Ядвига, как и ее младший брат, — на стороне деревни, народа, но положение Ядвиги двойственное, и ход вещей, сила обстоятельств заставляют, в конце концов, Ядвигу выйти замуж

за Хожиняка, осадника, навсегда оставив, таким образом, надежду на встречу с Петром, на свое человеческое и женское счастье.

На место Петра крестьянский народ выдвигает новых борцов за свою судьбу. Более того, народ находит такую тактику борьбы, которая не дает возможности полицейским силам подавить назревающее крестьянское движение. Эта тактика заключается во всеобщем, может быть, даже безмолвном, сговоре народа, когда против врага действует почти каждый человек, притом не обязательно самый храбрый или выдающийся, — и по общей жизненной необходимости, которая крепче, чем дружба, никто никого не выдает. Народ начинает действовать анонимно, как один большой герой, и усилия полиции найти «виновного» сводятся на нет. Подыхает собака осадника, сгорает его усадьба, сгорает хлеб — и невозможно найти, кто это сделал. Сделали это, быть может, один-два человека, однако в их руки вложена единомышленная сила целой деревни. Но деревня, конечно, сплошь единомышленной быть не может; в ее среде живут люди разного хозяйственного положения, разных интересов, и могут встретиться прямые враги народа и агенты полиции. Таков, например, Хмелянчук. Они могут сделать кое-что вредоносное, но остановить народное движение не могут, потому что сила народа подобна силе растущей травы и текущих рек. Это положение в некоторой степени понимает и начальник местного полицейского поста Сикора. Он размышляет таким образом:

«Что могли сделать три человека (штат поста. — *А. П.*) против этой организованной враждебности? Глупый Вонтор (полицейский. — *А. П.*), которого, в сущности, ничто не интересовало; Людзик (другой полицейский. — *А. П.*), воображающий, что завоеует весь мир... А что здесь когда-либо удавалось? Ничего... С злобой радостью, словно это была веселая шутка, он подумал о том, что все равно мужики прикончат их рано или поздно. Больше и ждать нечего».

Это верно, хотя здесь изложена мысль врага.

Итак, Петр в тюрьме; Иван, уходя от мести полицейских за убийство полицейского Людзика, погибает в болотах на восточной границе; горят усадьбы осадников; Ядвига соединяет свою жизнь с врагом народа, осадником Хожиняком. Что меняется в мире, откуда светит свет? Меняется многое — сквозь отчаяние, неся жертвы, напрягаясь в терпении и подвиге, обездоленный народ все же движется к своей собственной цели.

Ядвига стоит ночью у окна. Муж храпит на кровати. Будущее ничего не обещает молодой женщине; она сама не захотела бороться и завоевывать свое будущее; она сама, став женой осадника, отрезала себе путь в деревню, где сейчас поют девушки, которые могли бы быть ее подругами, но теперь не будут.

«Далеко на мостике запели девушки...

Поведут меня брестской дорожкой
Два жандарма, и прямо в тюрьму...

Девушки пели на мосту; громкие, свежие голоса вызывающе неслись в ночной мрак, песня плыла по туманам, стлавшимся над водою, по ольхам, кудрявившимся в сумерках, по жасминовым кустам в саду...

В одиночке сидеть очень скучно,
Там я буду с тоски помирать;

Сердце кровью мое обольется,
Как я буду друзей вспоминать...»

Девушки-крестьянки поют печальные песни, но голоса их звучат вызывающе, — они поют не во имя печали, но ради надежды; в песнях их есть горе, но нет отчаяния. Песня их как бы осваивает горе, переживает и преодолевает его.

«Что же ты сделала? Где ты, Ядвига, Ядвига, Ядвига?»

Ядвиге тоже трудно и горестно, но ее трудность, ее горе совсем иное, чем печаль Олены, сестры заключенного Петра, которая поет сейчас там с подругами, на мосту. Ядвига «думала о себе, словно о ком-то постороннем и хорошо знакомом, о ком-то, кого надо пожалеть, ах, как глубоко пожалеть... Где спрятаться, куда бежать от самой себя?»

...За окном стояла тишина — и опять ворвались в нее звонкие голоса...

Привык я к камере немилой,
Привык к висячему замку,
Привык к решетке я железной,
Привык к тюремному пайку...

О ком думают девушки на мосту?»

О многих и о многом. Они думают не только о своих заключенных женихах и братьях, — они думают о всей судьбе, своей и чужой. И если они умеют из своей печали сложить и спеть песню, значит — они имеют способность к надежде и силу для борьбы, значит — их горе преходяще, и счастье для них возможно. И, кроме того, их много, они обречены между собою тайной и прочной связью дружбы и единопдушия, потому что они — народ, а Ядвига — отщепенец, почти изменник.

«Далеко во тьме светился слабый огонек. Где-то на болотах, за рекою горел костер возле рыбацкого шалаша».

Что там? Ядвига знала, что там:

«Красное пламя падает на сидящих у костра людей, на коричневые, сожженные солнцем и ветром, высушенные голодом, голодом летним и голодом зимним, мужицкие лица. Спокойные и всегда одинаковые. Сидит Кузьма, который возвращался к своей земле из-за Берлина, — и ногтями вырывал эту землю из-под колючей проволоки, из-под чешуи снарядов. Сидит Макар, владелец вечно расплзающейся сети... — и все они, выросшие на этой земле, окупающие эту землю голодом, потом, слезами и смертью, связанные с нею навеки, с лицами цвета земли, с тишиною земли во взглядах».

Художественная сила Василевской, и не только художественная, но и сила объективной истины, не требует с нашей стороны ни особого разъяснения, ни подтверждения. Настоящий художник делает все сам за себя. Нам остается лишь попытаться понять действительность, изображенную писателем, и притом понять так, чтобы наше понимание приблизилось к мысли писателя.

В чем же заключается окончательное следствие или вывод из романа «Пламя на болотах»?

Гибель Ивана, убежавшего в Советский Союз, отчаяние тех, кто остался позади Ивана, подсказывают единственно правильный вывод. Надо было пойти навстречу идущим к нам и погибающим... Судьба польских батраков и польского крестьян-

ства не лучше, чем была судьба украинцев и белорусов в восточных областях бывшего польского государства.

Батрак Кржисяк вспахивает поле под картофель — так начинается роман «Родина».

«Надвигалась зима. Сонная мгла стлалась над полями, путалась в зарослях, оседала в ложбинах. Бледное солнце недвижно стояло на полинявшем небе.

— Н-но, пошла!»

Сонная, долгая мгла стелется над всей страной. На мокрой, унылой земле стоят бараки для батраков. Невдалеке от барачных помешчых усадьба. Далее — деревня. И хотя в деревне положение лишь немногим лучше, и то не для всех крестьян, чем положение батраков в помешчых бараках, все же батраки чувствуют разницу между собой и крестьянами. Там — самостоятельные хозяева (по одной видимости, конечно), здесь — наймиты, у которых ничего нет, даже жилища: помещик может выселить любую батрацкую семью.

Медленно тянется жизнь в бараках. Бесперывный труд, в теле тоскливая, непреходящая слабость от плохого хлеба, пустой похлебки, картошек, впереди — мгла скучной, печальной жизни; жалко только женщин и детей, и себя тоже иногда жалко, — поэтому и приходится терпеть такую судьбу, может быть, в будущем и случится что-нибудь.

В «Родине» Василевской изображение быта и труда батраков доведено до такой степени реальности, что читатель явственно, физически ощущает и кислоту в желудке от батрацкой пищи, и тяжкий воздух барачного помещения, где спят несколько семейств, и пробуждение на зимней холодной заре, когда надо идти на работу, и тяжесть земли под лемехом плуга.

Редко кто из писателей владеет умением изображать самый процесс труда — изображать не столь прекрасно, сколько точно, что и будет прекрасным. Василевская это умеет делать.

Батраки работают на соломорезке. Наступили сумерки.

«Когда стемнело, пришел приказчик и принес фонарь... Они (батраки. — *А. П.*) больше не разговаривали. Невмоготу было, насилу переводили дух, насилу выжимали из себя работу. Теперь уже с трудом давалось каждое движение. Оно длилось бесконечно, разделенное на мелкие части, утомительное, казавшееся непосильным. Не покидала мысль, что вот надо нагнуться, надо нажать, надо повернуть, надо подать сноп и резать сечку так, как наказывал приказчик».

Надо было все это испытать, чтобы так верно описать труд, а опыт не менее важная вещь, чем талант. Для переутомленного человека сопротивление работы начинает возрастать именно в геометрической прогрессии, когда грамм обращается в килограмм, а время работы разделяется на секунды, а каждая секунда напряжения ощущается как острое страдание.

Медленно созревает, доходит до истины сознание в батрацком мозгу, — медленно не потому, что разум батрака истощен в рабском труде — рабство истощает, но рабство и учит, — но потому, что батраку, обманутому кругом, трудно поверить во что-нибудь, что действительно полезно для него, трудно даже допустить, что на свете возможны силы или обстоятельства, благосклонные к батраку.

Но передовые рабочие из города сумели убедить батраков, в том числе и Кржисяка, в пользе и в истине своего революционного учения. Рабочие доказали серьезность своих намерений не только словами, но и жертвами. Кроме того, доказа-

тельство истины революции находилось и возле самого Кржисяка — в батрацких бараках, в непосильном труде, в вечной нужде, оно было написано на лице его жены, на лицах батрацких детей, — на всех была одна печать горя, истощения и близкой смерти.

Но истина революции, рожденная из действительности, была замутнена, загажена и обращена в ложь польскими буржуазными националистами. Назревавшая пролетарская революция была подменена националистической. Кржисяка убедили, что причина зла — в русских, или австрийцах, или немцах. Если избавиться от них, то сама собой возникнет свободная крестьянская родина. На этой родине найдется и для Кржисяка своя изба, своя земля, своя корова, свое счастье. Все дело, дескать, в том, чтобы образовалась крестьянская Польша. И Кржисяк, много раз рискуя жизнью, борется во имя этой новой, крестьянской родины.

Дело, как известно, кончилось тогда созданием буржуазно-панской Польши. Для батрака ничего не переменилось, если не считать, что ему стало жить еще хуже. Целая жизнь, великий труд, жертвы, борьба — все пошло прахом; не совсем, правда, все пошло прахом: в голове и в сердце Кржисяка многое переменилось. Однако эту перемену своего сознания Кржисяк может завещать только будущему; он уже старик, он не может жить вторично; хотя с его опытом, с его знанием жизни, с его способностью к борьбе только теперь и следовало бы пожить. Он бы уж не потерпел краха, он бы не допустил, чтобы существование людей в их старости осталось бы таким же страдальческим, каким оно было в их юности, и даже хуже, чем в юности.

Кржисяк поглядел на своего сына. У сына в глазах была ненависть: мимо батраков — старого и юного — прошла помещица в сопровождении ксендза. Кржисяк-отец знал эту помещицу еще девушкой, он носил ее любовные письма. Теперь он видит ее старухой, Польша стала государством, а Кржисяк по-прежнему пашет чужую землю и живет в батрацком бараке.

Вся надежда на сына. Но есть ли большее отчаяние, чем то, которое посещает человеческое сердце, когда все усилия долгой жизни, прожитой жертвенно и героически, не дали результата?

«Лемех выскочил из земли. Кржисяк так поспешно ухватился за чапиги, что шапка свалилась с головы. Он крепко вбил нож в черную грязь. Павел стегнул лошадь еще раз. Пахали поспешно, с яростью».

Надо продолжать жить, если прожитые годы и не дали пока успеха батраку. Платеж за жизнь лишь отсрочен, и списывать его в убыток не надо и нельзя.

Творчество Ванды Василевской явилось плодом не только ее собственного сильнейшего протеста, — оно выражает протест польских рабочих, крестьян и батраков, а также протест украинцев и белорусов, проживающих на своих землях, входивших прежде в состав польского панско-буржуазного государства. Личный сильнейший протест Василевской, выразившийся в ее литературном творчестве, есть в то же время революционный протест угнетенных трудящихся разных национальностей, живших в польском государстве. Именно поэтому книги Василевской приобрели столь большое значение, причем их значение состоит не только в том, что картина действительности, изображенная в книгах Василевской, объективно верна, но и в том, что благодаря своему проникновению в действия, в судьбу и в души людей, благодаря точному наблюдению хода событий, писатель сумел безошибочно предсказать движение действительности в будущее, и не вообще в

будущее, а в будущее с именем — в социалистическое будущее, единственно возможное и желаемое народом.

Три книги Василевской — «Пламя на болотах», «Родина» и «Земля в ярме» — посвящены крестьянам и батракам. (О романе «Земля в ярме» мы напечатали особую статью — см. № 22 («Литературного обозрения» за 1939 год.) Четвертая книга Василевской «Облик дня», первая по времени выхода в свет, посвящена польскому рабочему городу. Эта книга имеет столь большое значение и своеобразие, что она заслуживает отдельной статьи.

Впервые: Литературное обозрение. 1940. № 21. С. 9–15. <В. ВАСИЛЕВСКАЯ. Облик дня / Перевод с польского Е. Гонзаго. Предисловие З. Гильдиной. М., 1940; Земля в ярме / Перевод с польского Е. Гонзаго. Предисловие М. Маркушевича. М., 1940; Родина. Изд. второе / Перевод с польского Е. Гонзаго. Предисловие Е. Усиевич. М., 1940; Пламя на болотах / Перевод с польского Е. Гонзаго. Ред. и предисловие Е. Усиевич. М., 1940.>

Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

«ПРОБУЖДЕНИЕ ГЕРОЯ»

Три сына у матери было — Егор, Никанор и Данила. Никанор и Данила были разумные и храбрые юноши, Егор же был с романтической дурью. Этот недостаток он нечаянно приобрел еще в детстве, когда «прибежал он с опушки, из бедной глухой деревушки» к забору помещицъей усадьбы и глядел на стан статуи, на античную фигуру, сооруженную поверх фонтана, —

Глядел, затаивши дыханье,
Как в утреннем белом тумане,
Колосья неся,
Из мрамора вся,
Стояла она на фонтане.
А он, словно нищий безродный...
Глядел сквозь забор
На мрамор ее благородный.

Деревенский мальчик с воодушевленным и глубоким чувством относился к этой благородной статуе:

Казалось, с улыбкой смиренной,
В одежде холодной и пенной,
Несла она вдаль
Большую печаль,
Тревожную тайну вселенной.

Мальчик довольно правильно понимал существо и значение произведения искусства, на которое он смотрел сквозь забор. И до самой юности он хранил в себе детскую мечту, свое воспоминание о прекрасной статуе, пока не пошел, вместе с двумя более разумными братьями, воевать против Колчака.

Но и там, на фронте —

...часто по горным привалам,
В тургайских лугах, за Уралом
Являлась она,
Чтоб ласточек сна
Ему навевать покрывалом.

Это не реалистический романтизм (если такой есть или должен быть), но хороший, хотя и плохо написанный («чтоб ласточек сна ему навевать покрывалом»); однако все же можно понять, в чем тут дело.

Сначала три брата собираются, прощаются с матерью и едут в поход. В это время, как сказано в романтической легенде Алтаузена, на Урале уже гулял Гайда в шарабане. Он приехал туда прямо из Праги и пробовал — по привычке — самогон из фляги.

Братья миновали «поля в белене и в бурьяне», оставили позади себя чернобылы, и мать их потеряла надолго из виду.

Егор геройски сражается с врагами:

Не раз приходилось Егору
Топтать колчаковскую свору...
Носил его, грудью играя,
Барабинский конь
Сквозь дым и огонь,
Ноздрями траву обдувая.

Но однажды —

Прорваться в опасную пору
С пакетом велели Егору.

Прорваться следовало в тыл Гайды, где был подпольный ревком.

Семь дней мчался туда Егор. Домчавшись до места, где растет краснотал, Егор увидел, что конь его заскучал, точно он предчувствовал что-то дурное.

Казалось, среди краснотала
Душа у коня испытала
Такую тоску,
Что по волоску
Вся грива на нем облетала.
Как будто он чуял, что боле
Не ржать ему резво на воле.

И действительно, как вскоре оказалось, лошадь почувствовала шпионаж. Вдруг невдалеке, «отделяясь от склона», появляется девушка.

Егор зорко вглядывается в нее и обнаруживает следующее:

И все в ней, от губ в легкой дрожи
До светлого холода кожи,
И руки, и нос,

И пряди волос
 До странности были похожи
 На статую ту, что когда-то
 Стояла, прохладой объята...
 И, глянув на девушку эту,
 Узнал он родную примету,
 Увидел черты
 Той детской мечты,
 С которой скитался по свету.

Девушка эта — в точности, лицом и станом, похожая на мраморную статую — объясняет Егору, что она бежит от страха перед Наказным — атаманом Дутовым. Девушка рассказывает, что атаман спит рядом с казной и ест жирную еду, что купчихи его водят «туда, где в бочках вода на травах настояна в бане», и что он, Дутов, когда врывается в села, то «бахвалится возле кружала». Только и всего делает Дутов, что бережет казну, ест, ходит в баню и бахвалится. Однако девушка в ужасе убежала от Дутова и теперь просит Егора: «Спаси меня, друг!»

Егору сразу почудилось детство — «и сад, и фонтан, и статуи стан».

Взволнованный Егор «гладил ей смуглые руки», но девушка уже уснула. Тогда и Егор, сморившийся в дороге, тоже лег с нею рядом и заснул. Во сне Егору снится мать, и что он будто вернулся домой за окончанием войны. Но дома нет ни Данилы, ни Никанора, а мать объясняет, что кругом нашей земли находятся враги, что «летят ястреба на родину нашу войною», «и старая мать от сына лицо отвернула».

Егор проснулся. Подсумок с пакетом для подпольного ревкома исчез. Девушки-статуи также не было возле него.

Егор кличет своего коня, «и конь, как струна, весь вытянулся до предела». Конь был в этот момент «до бешенства зол», точно понимая, что ему приходится иметь дело со шпионкой:

И возле крутого кургана
 Сквозь ливень — в наклон
 Догнал ее он...

Егор целится в девушку из нагана, и она от испуга застыла «на листьях степного богула». Егор рассматривает девушку, похожую прежде на античную статую, и замечает в ней черты грызуна, хищного зверя, птицы с большими когтями, волка и ведьмы с метлой. Тогда Егор убивает ее «в затылок брезгливо».

Недаром она не особо ругала Дутова, недаром и конь оробел перед тем, как встретиться с этой девушкой.

Гроза тут же осветила Егору «заброшенный сад», и он увидел там «разбитый фонтан, и статуи стан, засыпанный птичьим пометом». У статуи к тому же и «грудь отлетела», ничего хорошего в ней не осталось. Егор навсегда избавился от чувства очарования, которое вызывала в нем мраморная статуя — Венера, Афродита или с другим древним именем*, — поскольку шпионка была похожа на нее, а Венера на

* Судя по некоторым признакам, в поэме имелась в виду богиня плодородия.

шпионку. Поэтому Егор свободно перешагнул через мертвое тело шпионки и заодно сразу избавился от своей детской мечты — от любви к прекрасной статуе.

И снова Егор понесся вперед на своем чувствительном, бдительном коне по красноталу и ковылям (в отношении растительного покрова в поэме Алтаузена большое разнотравие).

Теперь, вопреки мнению поэта, мы сообщим наше мнение. Мы думаем следующее: не следует необдуманно отказываться от классического наследства из-за того, что дутовская шпионка оказалась схожей по лицу и по туловищу с Венерой. Прекрасное тело в данном случае, изложенном Алтаузеном, было случайностью, и, кроме того — прекрасное не есть обязательная форма шпионажа, а шпионаж, сам по себе, не может опорочить скульптурного искусства.

Что касается Егора, то автор романтической легенды, видимо, напрягал свой талант, чтобы создать из Егора героя, но сделал из него наивного дурачка; дурак же не может быть воспринят читателем как герой.

Драматическое движение поэмы традиционно и шаблонно. У нас миллионы матерей-патриоток; много было их в гражданскую войну. Но их отношение к родине и к родному сыну сложнее, органичнее и, в сущности, патриотичнее, чем показывает нам поэт («И старая мать от сына лицо отвернула», когда сын преждевременно вернулся домой с войны; правда, это было лишь в сновидении, это надо понимать как предупреждение сыну, чтобы он не утратил бдительности против врагов, но это не устраняет нашего возражения поэту). Далее. Егору поручается отвезти секретный пакет. Сколько было у нас в литературе этих пакетов и гонцов! Поэты и писатели отдают почему-то преимущество службе связи. Это понятно — почему. Потому что им труднее открыть другую динамическую ситуацию, а связь всегда заключается в движении, хотя бы механическом.

Конь под Егором — сказочный конь, но хуже чем в сказках, потому что и в сказках кони — это лошади, и они там бывают более сильны, ловки и умелы, чем люди, но не более достойны их. Например, Конек-Горбунук и конь вешего Олега все же лишь слуги человека; если пойти дальше этого, то и сказка не выдержит перегрузки (сказка тоже считается с размерами реально допустимого и возможного для человеческой фантазии и достоверности), либо получится сатирическая форма, как, например, есть соответственно про лошадей у Свифта.

В отношении деталей поэмы можно привести много возражений, но раз мы считаем самую существенную идею поэмы порочной, то нам незачем порочить еще и детали, существенное выражено посредством деталей. Ограничимся одним примером:

Лил дождь, он подплясывал строго.
 (Так в бурю у древнего лога,
 Устроив ночлег,
 Плясал леченег,
 Из дерева вырубив бога.)

Дождь здесь похож на пляшущего печенегу, предварительно (перед пляской) устроившего себе ночлег и вырубившего бога. Но ведь редко кто видел пляшущего печенегу, поэтому нельзя сказать, что он похож на строгий дождь.

В чем же, однако, заключается смысл «Пробуждения героя»?

Герой Егор, пробудившись, догнал шпионку, убил ее, возненавидел ее и одновременно отрекся от своей «детской мечты» — любви к мраморной статуе.

Если бы Алтаузен написал произведение равноценное «мраморной статуе» или даже превосходящее этот образец, то и тогда не было бы расчета чувствовать отвращение к «статуе»; ее пришлось бы сохранить хотя бы для сравнения с новыми, более совершенными творениями искусства.

Убийство шпионки — необходимость, но не воспитание и не постоянное содержание жизни Егора. Убийство же в нем «детской мечты» — усыпление и разложение человеческой души, а не пробуждение героя.

Вспомним такого человека действия и подвига, как Г. И. Успенский. Он был настоящим героем, но он иначе относился к «статуям», например, к Венере Милосской в парижском Лувре. И красноармеец Егор, не выдуманный, а действительный, относится к «статуям», по нашему наблюдению, подобно Г. Успенскому. Плохие стихи или птичий помет не помешают красноармейцу разглядеть и понять великое произведение — «тревожную тайну вселенной», как сказал Джек Алтаузен.

Искусство, как и наука, вооружает революцию; как же революционный героический человек может быть враждебен искусству? В каком бы положении ни был этот человек, он не откажется от своего духовного оружия, от своего идеала, от своей мечты, потому что одной сабли мало для победы.

Впервые: Литературное обозрение. 1940. № 22. С. 24–26. Подпись: *Ф. Человеков*. <Д. АЛТАУЗЕН. Пробуждение героя. Романтическая легенда // Знамя. 1940. № 8.>

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

ПУТЕШЕСТВИЕ В СТРАНУ УДЕХЕЙЦЕВ

В книге В. К. Арсеньева «В горах Сихотэ-Алиня» описано путешествие, совершенное автором более тридцати лет тому назад в горную область Сихотэ-Алинь на Дальнем Востоке.

Арсеньева постоянно влекло в «дебри Уссурийского края», и это влечение вызывалось не только лишь профессиональным инстинктом исследователя неведомых стран, — в этом влечении была большая доля любви и глубокого интереса к «малым» народам, одаренным благородными человеческими качествами, большой душой.

Автор, путешествовавший в досоветское время, не подчеркивает этого обстоятельства, но объективным ходом изложения дает возможность читателю сделать такое заключение.

Мысль Арсеньева о скрытом превосходстве орочен и удегейцев над людьми остальной «цивилизованной», «обжитой» земли особенно ясна в главе под названием «История топографа Гроссевича». Заметим, что все события в книге относятся к давнему времени, и Арсеньев не предвидел, что исследуемая им земля будет социалистической.

Краткая история Гроссевича такова.

Семьдесят лет тому назад во Владивосток приехал юноша-топограф. Ему дали в помощь двух солдат и поручили производство съемки по берегу Японского моря.

На пустынном, безвестном морском берегу солдаты во время сна Гроссевича грабят своего начальника и оставляют его одного, без пищи и без одежды. Близкого к смерти Гроссевича находят удегейцы, залечивают ему раны и выхаживают его.

«Прошел год. Гроссевич сжился с удегейцами, стал понимать чужой язык, помогал им в работах и не чувствовал себя тунядцем. Он увидел, что люди эти живут мирно, тихо и не ссорятся между собой. Его поразили патриархально-родовой строй, при котором все заботились о вдове и ее детях, как о своих родных. Одноплеменники искали его смерти, бросили его на произвол судьбы, а эти люди спасли его, вылечили и приютили. Гроссевич решил навсегда остаться с удегейцами».

Два солдата, ограбившие Гроссевича, поссорились между собой и рассказали про свое преступление. Для спасения Гроссевича «из плена» была снаряжена экспедиция. Когда удегейцы увидели приближающуюся экспедицию, они «побросали свои юрты и убежали в горы. Вместе с ними убежал и Гроссевич». Матросы преследовали их и перед рассветом напали на стойбище удегейцев. Гроссевич вступился за удегейцев и пробовал оказать сопротивление. Тогда арестовали его. Арестовали того, кого прибыли спасать. Двух пленных удегейцев доставили во Владивосток; вскоре они оба умерли, а Гроссевича впоследствии, в Петербурге, признали душевнобольным. Но Гроссевич через год снова возвратился к своим любимым людям — удегейцам. «Вот и тропинка, вот и речка, где они ловили рыбу. Гроссевич побежал по дорожке к поселку. Печальное зрелище представилось его глазам. От стойбища остались только развалины. Все — и взрослые и малые дети — погибли от какой-то эпидемии, занесенной из города. Никто не спасся. Там и сям валялись человеческие кости и предметы домашнего обихода. Убитый горем он вернулся во Владивосток и снова попал в больницу».

Арсеньев видел Гроссевича. «Я пришел к нему расспросить о побережье моря... Он достал карту и стал описывать по ней каждый мыс и каждую бухту. Когда Гроссевич дошел до речки Ботчи (место его первой встречи с удегейцами), он вдруг поднял руки вверх, затем закрыл глаза и опустил голову на стол. Я услышал судорожные всхлипывания». Спустя несколько дней Гроссевич умер.

Гроссевич, петербургский человек, приобщенный к капиталистической цивилизации, был потрясен тем, что он увидел у людей патриархального родового общества, существующих где-то вне истории, на краю земли.

В наши дни, когда социализм обеспечил культурное и счастливое будущее народов Сихотэ-Алиня и самое главное — развитие драгоценных элементов человеческой психики удегейцев и орочен, многое, что предчувствовали Гроссевич и Арсеньев, осуществлено или исполняется. Старый удегеец Санджур Пионка, товарищ Арсеньева по путешествиям, в 1936 году посетил Сихотэ-Алиньский заповедник и понял его значение для всего родного края. Он сказал: «Моя понимай — тайга скоро опять богата будет. Зверя много — много живи, лови, стреляй нету». (Цитируем по очень хорошему послесловию к книге, написанному Абрамовым.) «Доживают век старики, — пишет Абрамов, — исходившие вдоль и поперек сихотэ-алиньскую тайгу, на закате дней своих увидевшие гибель рабства и угнетения, расцвет новой, свободной жизни». В стойбищах, в колхозах горит электрический свет, люди читают книги при этом свете, по рекам идут на рыбную ловлю колхозные моторные боты; вместо жилищ-балаганов, построены удобные теплые дома и здания общественного значения: школы, кооперативы, больницы, ясли и прочее.

Книга Арсеньева делает своего читателя последователем автора и его друзей и предшественников, упомянутых в книге. Эта книга призывает читателя в страну великого будущего — на Дальний Восток, чтобы там жить и работать среди «малого», но одного из самых благородных советских народов.

Наша молодежь превосходно понимает значение Дальнего Востока для страны. В доказательство хочется привести краткие сведения из биографии одного советского юноши (см. корреспонденцию П. Синцова — «Люди Советской гавани», газ. «Правда» от 30 июля 1940 г.):

«В 1931 году к берегу Совгавани пристал пароход, и в толпе астраханских рыбаков по трапу сошел двадцатилетний парень, с туго набитым мешком на плече и топором. Иван Слизков окончил семилетку, мог идти в техникум, но кто-то рассказал ему про Совгавань, и он простился с товарищами. Друзья поехали в Москву, а он — в тайгу. И тут остался навсегда. За девять лет он ни разу не использовал права на отдых. В 1935 году его призвали в армию. Он служил в Забайкалье и вернулся с целой группой красноармейцев-отпускников, которых уговорил переселиться в Советскую гавань. Два года Слизков был лесорубом, потом стал бригадиром, бракером, мастером, начальником участка и, наконец, был назначен директором леспромхоза».

Советская гавань находится недалеко от той бухты, где когда-то погибал Гросевич (бухта носит его имя).

Намерение советского юноши Слизкова не менее возвышенно, чем намерение Гросевича, хотя у Слизкова оно более сознательное и плодотворное.

Но судьба этих двух юношей совсем разная, потому что Гросевич умер в отчаянии, а Слизков и его товарищи осуществляют то, о чем лишь безнадежно мечтал Гросевич. Они помогут удехейцам, ороченам, нанайцам и другим народам Приморья из «малых» стать великими, и тогда их скрытое духовное сокровище станет полезным для всех и умножит силы советского общества.

Впервые: Вокруг света. 1941. № 2. С. 49.

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

«ВЕЛИКОЕ ПРОТИВОСТОЯНИЕ»

«Умер известный Расщепей, орденносец», — пишет автор на одной из последних страниц своего произведения. Расщепей был кинорежиссером; он был человек советский, честный, гениальный, но больной, — и он умер от болезни сердца. В этих наших словах нет укоризны автору. Это не значит, что мы против больных и всецело стоим за безболезненных, здоровых людей. Автор к тому же хорошо и подробно объяснил причину болезни Расщепея: он нарушил свое здоровье в героической молодости, на гражданской войне; он не жалел себя на творческой работе; его обижали, хотя и безрезультатно, люди, чужие искусству, но работающие в нем.

Для игры в своей предпоследней кинокартине «Мужик сердитый» (об Отечественной войне 1812 года) Расщепей пригласил четырнадцатилетнюю девочку Симу Крупицыну, которая страдала от сознания, что ее лицо покрыто веснушками. Эта

девочка нужна была режиссеру для исполнения роли Усти-партизанки, и Сима Крупицына хорошо справилась со своей задачей.

Эти два человека, столь разные и по возрасту, и по своему прошлому, и по своему будущему, являются главными персонажами книги Кассиля, а их отношение друг к другу образует сюжетную ситуацию произведения.

Девочка Сима была средней в школе, невзрачной на лицо, в девушку она еще не выровнялась — и личная будущая судьба для нее была еще неясна. В то время на ее пути повстречался знаменитый Расщепей. Сначала она ему нужна была как типаж для небольшой сравнительно роли. Под влиянием личности и таланта Расщепея в девочке пробуждаются артистические способности; она хорошо справляется с ролью и уже мечтает о карьере кинозвезды. Но Расщепей благородно и вовремя прекращает эти карьеристские устремления подростка. Он открывает перед взором девочки действительную картину искусства, создающегося не только радостным, но и трагическим трудом человека. Он дает ей понимание того, что нужно, чтобы быть настоящим артистом, человеком искусства: для артиста, как и для полководца, нужно знать все на земле и на небе и иметь еще кое-что в излишке, сверх всего. Сима, с трудом и ошибками, понимает Расщепея; она продолжает учиться в школе, из средней ученицы превращается в отличницу, она зреет из ребенка в девушку. Расщепея уже нет в жизни.

«Но сколько, — думает Сима, — огней и вешек оставил он мне в жизни, обозначив ими ложные переходы, опасные места и мели!»

Расщепей остался в сердце Симы как учитель и как наставник, он образовал в ней истинного человека, и вдали перед девушкой теперь — ясный свет, а в сознании — уверенность в успехе своей жизни и ее значительности. Сима теперь способна выдержать любое противостояние судьбы и принять правильное решение.

В этой книге как будто все правильно: верен и оригинален замысел, интересна — в художественном и воспитательном смысле — дружба великого артиста и «средней» конопатой девочки, подробно прослежен процесс расцвета ребенка в юного человека, значителен сам по себе сценарий «Мужик сердитый», умело впаянный в повествовательный текст книги. Читая эту книгу, можно растрогаться и даже заплакать от сентиментального волнения. В книге собраны большие средства для прельщения читателя, и не всякий сможет противостоять ей, сохраняя полную способность понимания, но давая себя обмануть внешней прелестью, дабы не проглядеть истинной сущности изображаемых людей и значения их действий.

Сам писатель сознательно, конечно, никого не обманывает. Он открывает перед читателем образы своих людей и создает форму художественного произведения, в которой эти образы живут. Как значение изображаемых людей, так и сама форма произведения есть мера творческих сил писателя. Поэтому, если писатель работал искренно и полностью использовал свою творческую энергию, ему субъективно представляется, что созданное им есть вещь прекрасная, ибо куда же делись та радость и вдохновение труда, которые он испытывал при работе над рукописью? Эти силы, конечно, перешли в слово и в нем живут теперь для всех. Допустим, что это так. Но ведь даже высшая мера творчества данного писателя не обязательно есть предельная мера для читателя. У читателя есть своя мера. Что может быть пределом для писателя, то иногда бывает недостаточным для читателя. Именно поэтому писателю бывает трудно понять, в чем дело, когда о произведении, созданном его живым вдохновением — вдохновением, памятным ему, — говорят,

что оно не вполне прекрасно. Мы предполагаем, что и в данном случае Л. Кассиль едва ли будет убежден нашим суждением. И это для нас оправдано и понятно: человек бывает настолько наполнен сам собой, что лишь с большим сопротивлением может вместить инородное чувство или мнение другого. Но не начинается ли истинный писатель именно тогда, когда он приобретает способность к освоению в себе множества «посторонних» людей, пренебрегая эгоистическими интересами своей личности?

Образ Расщепея задуман как образ прекрасного советского талантливом человека, одерживающего своим творчеством сплошные победы. Такой образ вполне возможен в действительности и необходим в литературе.

Автор, создавая индивидуальное своеобразие личности Расщепея, усиленно пользуется внешними средствами. Он, например, снабжает Расщепея оригинальной, не повторяющейся речью, стусевывающей под конец того, кого она должна характеризовать. «Сено-солома, гроб и свечи, лыко-мочало, труба-барабан, рога и копыта» и тому подобное — составляют постоянный элемент речи Расщепея. Или, например, так:

«— Что такое?— сразу заговорил он (Расщепей. — *А. П.*), взглядываясь в меня. — Что вы с собой сделали? Сыворотка из-под простокваши! Она брови себе навела!» Или: «— Ничего. Сима победиша! Еще поживем, труба-барабан!..» Или: «— А, Сима!.. Сима-победиша. Я что-то давно вас но видел. Ну, как математика, пифагоровы штаны?»

Сначала, немного — это ничего, это интересует и забавляет. Затем, когда вы вслушиваетесь в язык Расщепея, взглядываетесь в его действия, наблюдаете его восторженную, честную, удачливую натуру, вам делается слегка неудобно. Вы улавливаете в чертах Расщепея талантливого кокетета нашего времени, и даже его ум и добропорядочность не спасают его от признаков вульгарности. Но это ведь не беда: у нас в литературе существуют такие светлые, уважаемые кокетты, и они даже не отрицательные личности, а скорее положительные. Порок в другом — в том, что автор не понимает в точности истинного характера своего героя и выдает его кокетство за качество большой души. Получилось это у автора нечаянно и поэтому искусно. Здесь ошибка, которая не ощущается как ошибка. Изображен Расщепей так, что он и сам не знает, в чем дефектность его эстетической личности. Поэтому, прочтя книгу поверхностно, можно легко обмануться.

Правда, на Расщепее лежит еще отсвет кинематографической среды, состоящей не сплошь из возвышенных людей. Болезнь, телесная изношенность, любовь к астрономии, легкая тень пессимизма (исходящая, однако, из оптимизма: что вот, дескать, столь радостный мир придется вскоре покинуть) — все это в сильной степени помогает автору заглушить в своем герое элемент пошлости. Без этих затруднений (болезней и прочего) Расщепей вовсе живым бы улетел на небо, иначе говоря, обратился бы в ангела, нечто вроде бесплотной пошлости. В Расщепее не хватает соли жизни, и этой соли не заменяет постный сахар, имеющийся в нем. Пусть бы один из героев нашего времени предстал пред нами в менее очищенном, менее привлекательном виде, но и более действительном. Мы были бы тогда более благодарны писателю.

Девочка Сима написана лучше Расщепея. Сначала она — всего лишь юная мешанка. Ее семья и школа, в изложении автора тоже, но существу, мешанские заведения. Сверстники Симы в большинство лишены детской резкости и характер-

ности, но не лишены зачаточной пошлости. В семье тоже скучно и убого. Что делать в такой среде, как не вырваться из нее путем карьеры и славы? Сима так и хочет поступить, и никто ее за то не осудит. Но к концу повести Сима меняется. Она ведь все еще ребенок и подросток, и здесь автор с точностью угадал естественное свойство детской души: ее избирательную способность, способность избирать для себя из действительности, где смешано добро и зло, лишь полезное, живое и обещающее будущее. В силу этого свойства Сима взяла у Расщепея лишь то доброе, что он мог ей дать, и не взяла ничего из того, что было в нем чуждого детству.

В этом добрая половина повести. В целом, что оставляет худое впечатление от произведения Кассиля, — это особенность приема или стиля, которым произведение написано. Особенность приема автора в том, что действительность в книге изложена словно на плоскости, в двухмерном пространстве; в книге этой много убежденности, уверенности в найденных общеизвестных истинах, но нет новых изысканий, нет исследования вперед, нет углубления, и, если есть в ней глубина, то это глубина фанеры.

Впервые: Литературное обозрение. 1941. № 6. С. 15–17. Подпись: *А. Климентов*. <Л. КАССИЛЬ. Великое противостояние. М.; Л., 1941.>

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

«ПЕРЕЖИТОЕ»

«Известно, — пишет автор предисловия к книге Церетели тов. Леван Асатиани, — что это произведение было особенно близко сердцу самого автора — Акакия Церетели. Из всего написанного мною, — писал как-то он (Церетели), — самой любимой и дорогой мне книгой является “Пережитое”».

Грузинский народ относится к этой книге подобно ее автору: она является любимым чтением для читателей почти всех возрастов. Столь же популярной книгой она будет, несомненно, и для русских читателей.

Из этих соображений, а также из того простого факта, что книга написана грузинским классиком, деятельность которого имела столь большое общекультурное значение для грузинского народа, — и не только для одного грузинского, — из этих соображений необходимо было бы обеспечить для русского издания книги умелое и тактичное, во всяком случае, редактирование (в редактировании технологическом, чем у нас особо любят заниматься, классики не нуждаются).

Русское же издание «Пережитого» Церетели снабжено совершенно бестактными примечаниями редактора В. Гольцева, звучащими иногда юмористически: своим сверхортодоксальным молодым баском редактор сообщает нам явные пустяки. На стр. 20 редактор дает такое примечание:

«Автор неоднократно идеализировал “добрую старую Грузию”, в идиллических тонах изображал классовые взаимоотношения».

А вызвано это примечание описанием прекрасного обычая — «отдавать детей на воспитание в деревню, в семью кормилицы»-крестьянки.

«Связи, — пишет далее Церетели, — возникавшие между питомцем (из богатого, знатного семейства) и семьей его кормилицы, объединяли, сближали разные

сословия... Вот почему до последнего столетия отношения между высшими и низшими сословиями в нашей стране были мягче и человечнее, чем в других странах».

Что же делать, если так именно было! Здесь, конечно, нет никакой идеализации классовых взаимоотношений, как это представляется редактору. Классовая борьба повсюду на свете была (и есть еще на большой части земли), она сильна, остра и мучительна. Однако в каждой стране эта борьба имеет отличительное своеобразие; об одном из своеобразных, осложняющих явлений и говорит Церетели.

Далее Акакий Церетели с поэтическим вдохновением пишет:

«Когда поблизости нет товарищей, ребенок вступает подчас в беседу и с неодушевленными предметами: с камнем, с деревом, с цветком, с былинкой и т. п. А о животных и говорить нечего. Я лично от беседы с ними получал непередаваемое наслаждение. Вот только со взрослыми дети не умеют разговаривать, взрослым они не открывают своего сердца... Едва займется утро — я уже мчусь босой, без шапки, к пастухам и остаюсь с ними до вечера. Подросток, детство которого прошло не в деревне, совсем не знает природы, никак с нею не связан. Он не изведает величайшего, доступного ему счастья. Городской ребенок, будь он хоть гением, никогда не познает природы со слов учителя или по картинкам так полно, как по собственному опыту ее знает ребенок, выросший в деревне... Ему знакомы все растения, четвероногие, птицы, гады, насекомые, он знает их нравы и повадки: все они рождаются, растут, набираются сил, распускаются, цветут, плодятся и умирают у него на глазах. Он — свидетель и участник их радостей и бед. Вот почему он так тесно связан с ними. Какое полотно в силах передать ребенку то, что деревенский житель видит собственными глазами».

Редактор тут же делает сноску и с внушительным авторитетом сообщает:

«Автор, несомненно, идеализировал патриархальную систему деревенского воспитания дворянских детей».

Акакий Церетели в нашей защите не нуждается, но небрежность редактора и его не очень скрываемая самодовольная уверенность в своем идейно-социологическом превосходстве над Церетели нуждаются в нашем понимании. Во-первых, в приведенной части произведения Церетели вовсе не говорится о воспитании; там описываются ранние впечатления ребенка перед лицом природы; стоит внимательно прочитать отрывок, чтобы в этом убедиться. Впечатления же и воспитание — вовсе не одно и то же. Возможно, однако, что редактору было бы желательно более «критическое» отношение ребенка к природе, в котором (в критическом отношении) уже заранее проглядывало бы некое переплетение классовых противоречий, как обеспечение будущей социологической премудрости автора, — ради того, чтобы автор более приблизился и уподобился своим позднейшим редакторам. Во-вторых, нужно ли редактору для убеждения читателей употреблять слово «несомненно», когда на поверку выходит как раз крайне сомнительно? Редакторам, вообще говоря, не следует остерегаться слова «бог» во фразе «божья коровка села на листик», потому что иную коровку листик не поднимет, и эта коровка, прежде чем сесть на листик, съест его.

Если Церетели пишет свое мнение, что «Даниэл Чонкадзе, автор единственной, почти детской повести “Сурамская крепость”, раздут в некую крупную величину», в то время как очень талантливый Лаврентий Ардазиани, написавший «Соломона Исакича Меджгануашвили», почти забыт, — то редактор тут же перебивает голос Церетели и говорит читателю: «Значение его (Чонкадзе) явно недооценива-

лось Акакием Церетели». Пусть «недооценивалось», но мы хотим слышать оценки и недооценки именно Церетели. В случае же, если у нас появится нужда во мнениях В. Гольцова, мы тогда обратимся непосредственно к его трудам.

Однако некоторые указания редактора более разумны и тактичны. Например: «Коджори — возвышенная дачная местность около Тбилиси». Это верно. Но относительно более удаленной от дачной местности — горной — сведения делаются менее ясными. Так, редактором сообщается, что «джейран» — «олень». Едва ли! Не козел ли этот олень?

Но все это редакторское усердие не в состоянии умалить или исказить глубокой сущности книги Церетели, написанной, как правильно определяет автор предисловия Леван Асатиани, языком образцовой грузинской художественной прозы XIX века.

В книге — автобиографической хронике — с огромным тактом человека и художника изображается личность самого автора, его связи, его деятельность и его время. Причем написано это таким образом, что читатель ощущает благородство и большое общественное значение личности автора, но сам автор словно не сознает (или действительно не сознает) своей ценности.

Центральное место в книге, где приводится краткая характеристика самого Церетели, содержит следующие строки:

«Один умный человек сказал мне (т. е. Акакию Церетели. — *А. П.*):

— Станный ты, право, человек: ты не умеешь отличать своих от чужих, друзей от врагов. Своим горьким словом ты не щадишь друзей, людей, сочувствующих тебе, и тут же вступаешься за врагов. Если бы кому-нибудь вздумалось сблизиться, подружиться с тобой, он бы не мог этого сделать.

Он сказал правду, но и в моем ответе не было лжи.

— Все это так, но в общественных делах я не признаю ни дружбы, ни вражды. Я иду своим путем; я считаю своим всякого, кто идет рядом со мною по этому пути, все равно, враг ли он мне лично, или друг. Всякого, кто становится мне поперек дороги, я считаю врагом...

Такова была в те годы моя молодая вера, мое убеждение, и я остался им верным по мере сил до нынешнего дня.

Упорно и непоколебимо двигаясь вперед, я претерпел великие муки, но поскольку господь даровал мне долгую жизнь и мне довелось увидеть осуществление всего, во что я верил, — то враги мои стали мне друзьями, и я больше ни слова не скажу ни о себе, ни о них».

В этих немногих словах сосредоточен весь дух книги и сущность личности и жизненного подвига Акакия Церетели.

«В течение долгой своей жизни я не раз проявлял бесхарактерность в делах личных, частных, во всякого рода мелочах, — пишет Церетели, — но ни единого разу не изменял я большому общественному делу. Я мог бы и в литературе завоевать себе большое имя — если бы согласился жить чужими мыслями».

В шестидесятых годах, когда Церетели был студентом, в Петербурге начал свою деятельность Чернышевский. В годы, когда среди молодой интеллигенции получил распространение нигилизм, «Чернышевский издал свою тоненькую критическую книжку: “Искусство для искусства или искусство для жизни?” Эта книга имела большое влияние на читателей. Многие, благодаря ей, бросили занятия музыкой, стали отрицать живопись и скульптуру».

Редактор Гольцов сейчас же дает здесь свое примечание: «Автор дает неверную и весьма субъективную оценку деятельности Чернышевского...» На самом же деле Церетели здесь вовсе не касается всей деятельности Чернышевского, а указывает лишь на влияние одной небольшой книжки Чернышевского на общество. Надо знать и представлять себе состояние общества того времени; это общество искало и находило в произведениях своих современников главным образом то, что отвечало потребностям его политического и экономического развития, истолковывая произведения современников столь вольно, столь «утилитарно», как сами писатели иногда вовсе не ожидали и не рассчитывали. Так, в частности, обстояло дело и с брошюрой Чернышевского, названной выше. В этой своей работе Чернышевский не отрицал искусства, а пытался найти для него новую дорогу, идущую в глубину народной действительности, — для ее изменения.

Ценность и своеобразие личности Церетели, в частности, в том и состоит, что он на всякое явление своего времени имел личную, особую точку зрения, совпадающую с основными целями прогрессивного движения народов, населявших Россию, но отличную от преходящей, злободневной пошлости и частных ошибок общего движения. Эту «странность» поведения А. Церетели многие его современники ставили ему в вину; редактор русского перевода книги также не понял под этой «странностью» достоинства личности грузинского классика.

Мы присоединяемся к мнению автора предисловия Л. Асатиани, что «Пережитое» напоминает «Детство, отрочество и юность» Л. Толстого.

Только автор «Сулико» жил в столь неблагоприятных условиях, что не успел осуществить свой труд в том объеме, в каком он его задумал первоначально.

Впервые: Литературное обозрение. 1941. № 8. С. 80–82. Подпись: *А. Климентов*. <А. ЦЕРЕТЕЛИ. Пережитое / Перевод с грузинского Е. Гогоберидзе. М., 1940.>

Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

«ВЛАСТЬ НАД ЗЕМЛЕЙ»

Автор обращается с этим своим произведением к молодым читателям, к юным советским людям. Однако и для столетнего советского гражданина книга Сафонова полезна в не меньшей степени, чем для юноши; правда, для такого старца интерес к книге будет соединен с сожалением, — с сожалением о том, что большая часть его жизни прошла в эпоху повторяющегося, однообразного круговращения зеленого царства природы, а не в ту эпоху, когда зеленая живая природа выведена на прямую прогресса, в эпоху, которая началась при социализме.

Что это означает — круговращение и прямая прогресса?

Если раньше человек сеял злаки, то он получал от земли те же злаки с некоторой прибавкой — урожаем, причем, этот урожай был известной, определенной, довольно ограниченной величины. Растение повторялось в своем потомстве, каждое лето совершалось на полях повторяющееся возобновление растительного покрова, — и так из года в год, из века в век шло круговращение растительной жиз-

ни, без заметного изменения ее качественных признаков, без резкого увеличения производительной силы — количества урожая.

Если же мы начинаем наблюдать, что каждое лето поля и сады населяются новыми видами растительных существ, даже такими, каких не было в природе, но которые созданы человеком, если мы видим, что и знакомые старые растения настолько обновлены трудом и творчеством человека, что они многократно увеличили свое плодоношение, свою производительность, и еще, если мы видим, что эта картина из года в год делается все прекрасней, пышней, разнообразней и производительней, — тогда мы вправе говорить о прямой прогресса — о линии творческого счастья и успеха, выведенной, наконец, из однообразного круговращения растительного мира.

С живой растительной материей и ученые, и все вообще труженики-земледельцы обращаются очень давно, но в силу разных причин, особенно в силу сложности и своеобразия растительного организма, это отношение человека к растению было долго несмелым, осторожным и консервативным. Потребовалось длительное накопление опыта и знаний, чтобы человек начал обращаться с растением столь же смело, уверенно и революционно, как он обращается с мертвой материей и неорганическими силами природы.

И. В. Мичурин писал: «Заветной мечтой моей жизни всегда было видеть, чтобы люди останавливались у растений с таким же интересом, с таким затаенным дыханием, с каким останавливаются они перед новым паровозом, более усовершенствованным трактором, невиданным еще комбайном, неизвестным самолетом или перед неизвестной конструкцией какой-либо новой, еще небывалой машины».

Теперь это время пришло. Пришло, потому что люди научились — и первым из них И. В. Мичурин — создавать новые конструкции растений. Теперь миллионы последователей И. В. Мичурина и Т. Д. Лысенко создают на великих пространствах Советского Союза новые злаки, корнеплоды, овощи, садовые плоды и новые деревья.

Для того чтобы изменить, сделать более творческим растительный мир земли, ускорить его эволюцию, требуется совершить почти космическую работу, для этого требуются миллионы передовиков, новаторов и ученых; гении-одиночки тут бессильны.

В 1911 г. Мичурин писал, что его работа встречает «ноль внимания со стороны общества и еще менее от правительства... а о материальной поддержке и говорить нечего».

Сила Мичурина проявилась, когда она была умножена на народ, организованный советской властью.

Последователь Дарвина и Мичурина наш знаменитый ученый Т. Д. Лысенко, сын крестьянина-колхозника говорит: «...у меня есть и другие родители — коммунистическая партия, советская власть и колхозы. Они меня воспитали, сделали настоящим человеком». И далее: «У меня миллион сотрудников. Без них не было бы никакого Лысенко». Это — точная правда.

Стал быть, вся тайна — в социализме. Социализм создал нового человека, миллионы новых людей, а эти люди создают теперь новую природу, изменяя не только вид ее, но и ее сущность.

Сам Лысенко, живи он в других условиях, сделал бы очень мало, и кто знает — не угасли бы его способности, не получая наглядного, практического применения и не питаясь этой практикой.

Книга В. Сафонова в значительной степени есть монография о работах Лысенко.

Но в книге также достаточно подробно и вразумительно перечислены виднейшие деятели селекции, генетики, агробиологии и ботаники прошлого времени, описана сущность их воззрений и главных работ: Карл Линней, А. Гумбольдт, Г. Мендель, Морган. Особо подробно автор останавливается на работах Дарвина, Тимирязева и Мичурина, поскольку новая школа советской селекции и генетики является непосредственным продолжением деятельности этих великих ученых.

В работе Сафонова ясна эрудиция автора, привлекателен его энтузиазм и глубокая, оправданная вера в беспредельную силу науки, соединенной с коммунизмом. Некоторые главы, особенно VIII, написаны с художественной энергией, достигающей большого напряжения. В этой главе описано, как ученый защищает свою честь посредством практического доказательства истинности своего учения. Столь же превосходен эпизод, где Лысенко защищает свое новое понимание жизненных явлений перед целым сонмом ученых старого типа, последователей Менделя и Моргана, — ученых, которые научную истину понимали, как свой душевный покой, а не как «беспокойное» развитие.

Однако изложение учения Лысенко о стадийном развитии растений — важнейшей работы Лысенко, имеющей великое значение для нашего сельского хозяйства, — это изложение не достигло той изобразительно энергии и наглядной живописности, как это быть бы должно по сущности и значению излагаемого предмета.

Возможно, что для больших и малых специалистов сельского хозяйства изложение тов. Сафоновым теории стадийности будет достаточным. Но ведь задача всякой научно-популярной книги в том, чтобы излагаемый предмет был понят неспециалистом, человеком другой области работы и чтобы такой человек не только понял этот предмет, но и был увлечен им и восхищен: только в этом случае осуществляется воспитание читателя.

Понять, впрочем, сущность теории стадийности по книге Сафонова можно, но усвоить ее до степени увлечения трудно, потому что изложение ведется слишком бегло, публицистично, легко, без изображения самого процесса научной работы. Например: «Яровизированные озимые высевались к концу лета и зимой в теплице. Никогда на них не наливалось колосье. А ячмень, для которого искусственно создали короткий десятичасовой день, сменяемый длинной темной ночью, — этот ячмень рос целых два года, гнал лист за листом и погиб, не выколосившись. Рядом с ним посеяли ячмень, вовсе не знавший ночи. Дневное солнце сменялось электричеством. И этот ячмень не прошел, нет, пробежал всю свою жизнь — от зерна до колоса — меньше, чем в месяц. Так была открыта вторая стадия развития растений — световая».

Это ясно, но написано не прекрасно, а главное — едва ли сама научная работа, в результате которой была открыта световая стадия жизни растений, была совершена столь беглым шагом, каким она написана.

Поэтому фраза автора в конце главы — «Многие испытали (после появления учения Лысенко. — *А. П.*) такое впечатление, будто вдруг рухнула глухая стена, и там, где она высилась, открылась широкая дорога» — научно оправдана Лысенко, но художественно не оправдана Сафоновым.

Мы могли бы удовлетвориться в научно-популярной книге одним хорошим изложением научных работ и открытий. Но еще лучше будет, если мы в книге

увидим и живой образ ученого. Читатель всегда желает знать многого. Тов. Сафонов это понимает и пытается создать для нас образ Т. Д. Лысенко. «Замечательных людей, — пишет автор, — принято описывать по готовому образцу». Кем это принято? Ну, хорошо: опишите не по готовому образцу. И тов. Сафонов пишет: «Да, будто некая сосредоточенная сила захватила его и владеет им. Он принадлежит своему делу не меньше, чем оно принадлежит ему... Здесь нечто даже иное, большее, чем энтузиазм. Древние бы сказали, что он одержим демоном своего дела». Мы думаем, что если это и не готовый образец, то он и не образцовый.

Но это все недостаточное или несовершенное, что мы заметили в довольно большой книге Сафонова, — стало быть, это немного.

Достоинство же книги в целом — и чего в ней много — состоит в ее способности вдохновить на сельскохозяйственное творчество многих наших людей, и молодых и немолодых. Книга тов. Сафонова, несомненно, прибавит учеников академику Лысенку.

Впервые: Детская литература. 1941. № 4. С. 27–29. Подпись: *Ф. Человеков*. <В. САФОНОВ. Власть над землей. М.; Л.: Детиздат, 1941.>

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

АКАДЕМИК ПЛЮЩОВ

Замысел автора очень хорош: показать долгий жизненный путь человека, родившегося в девятнадцатом веке в семье бедняка из крепостных и умершего уже в эпоху социализма со славой мирового ученого и с добрым именем большевика.

На своем жизненном пути этот человек, Плющов, встретил многих исторических лиц — Чернышевского, Дарвина, Тимирязева, Кирова, Молотова, Сталина. Все они помогли Плющову образоваться в великого ученого, принимающего участие в практическом творчестве социалистического мира.

Такая литературная тема под силу лишь первоклассному художнику; но так как для того, чтобы определить, какого ты качества художник, нужно испытать себя на практике, т. е. попытаться создать произведение, — то и для молодого или начинающего писателя эта тема совершенно закономерна. Бояться ничего не надо, тем более художнику, — человеку, открывающему действительное в самой действительности и разоблачающему в ней мнимое и враждебное для человеческого прогресса.

Автор испытал себя на литературной практике — и создал произведение. Теперь мы испытаем новое произведение — на прочность его идей, на скорость его мыслей, на живость его образов, на «обтекаемость» его формы.

Форма повести, понимая, под этим и язык ее, чрезвычайно традиционна: замедленная, нескорая, с множеством побочных эпизодов, обильная описаниями и прочими вещами, окружающими центрального, действующего героя повести. Хорошо это или плохо? Ответим косвенно: это могло бы быть терпимо, все это могло бы быть поглощенным центральным образом повести, при условии его действительной значительности, — и тогда формальные недостатки повести легко ликвидируются ее достоинствами.

Язык повести не составляет для читателя никакого затруднения, потому что он за редким исключением шаблонен. Например: «Кажется, с первого же дня своего появления в Криворыльске... Плющов стал притчей во языцех». Или: «Воздух напоен пьянящим запахом земли, влаги, лесных корней... от которого кружится голова». Или (о познании девушкой любви): «Сердце ее забилося в сладкой тревоге, проникшись ожиданием непознаваемого». Скажем по этому поводу кратко — фразы автора грамотны и понятны, но читатель нуждается не в том, чтобы гладко и почти неощутимо воспринимать привычные фразы, а, наоборот, в том, чтобы ощущать в языке и в идеях автора сопротивление и брать их с борьбой; читатель желает увидеть в каждом произведении свежий, незнакомый, беспокоящий его и лучший мир, чем тот, в котором он уже существует сам по себе. Говоря еще короче, читатель должен при чтении работать, а не оставаться праздным. Все новое воспринимается с усилием, и не надо освобождать читателя от этого усилия; пища тоже жуеться и перерабатывается в организме, прежде чем быть освоенной, а не вводится в тело в виде амброзии.

Но мало того. Если человек-читатель тратит усилия на освоение нового произведения, то он в обмен желает, естественно, получить достаточный, удовлетворительный результат.

В данном случае читатель тратит на чтение и освоение произведения не много усилий, но он в большинстве случаев и не зарабатывает ничего. Вот пример. — Молодой Плющов встречается с Генрихом Шлиманом, знаменитым впоследствии археологом, человеком необыкновенным и, вероятно, единственным по своим индивидуальным особенностям, ученым, нашедшим Трою и совершившим еще много археологических открытий, миллионером, ставшим миллионером, главным образом, для того, чтобы иметь неограниченные средства для своих археологических изысканий.

Когда же вы прочитаете весь эпизод в повести, относящийся к Шлиману, вы убедитесь, что о Шлимане там рассказано не больше, а, может, даже меньше, чем в справочнике или энциклопедическом словаре, — и, главное, не то и не так рассказано, что нужно рассказать в художественном произведении о Шлимане: он должен быть в повести образом и персонажем, он должен быть открытием автора, а не эпизодическим силуэтом, скопированным из словаря. Автор и сам, видимо, понимает недостаточность своих средств для изображения Шлимана, — поэтому он для «занимательности», для украшения вводит добавочную фигуру, жену Шлимана, прекрасную Софью, с оливковым лицом, с «большими черными глазами, окаймленными удивительно длинными ресницами», и к тому же с белоснежными зубами. Жена Шлимана — историческое лицо. Не беремся судить — историческое лицо эта Софья или нет, но беремся судить, что положение ее в повести ложное, поскольку ее обязанность в повести заключается в служебной роли подпорки для бледного, еле живого образа Шлимана. Ясно, конечно, что Плющов тайно, воодушевленно и осторожно любит прелестную Софью, но любовь его безнаджна.

Между тем, Шлиман для художника со свободными творческими силами мог бы стать материалом для создания необыкновенного, редкого образа ученого и человека, ушедшего из современности в мир Эллады, в мир воображения, и променявшего ценность реальной жизни на любовь к Гомеру, на привязанность к праху священных руин классической Греции.

Метод, по которому автор пытался создать образ Шлимана, остается у него в повести неизменным и по отношению к другим историческим лицам. Этот метод можно бы назвать силуэтным или тeneвым; в общем похоже, но не одушевлено, не умножено автором на собственную творческую силу и не превращено в художественный образ, живущий в произведении сам по себе, независимо от своего прекрасного источника и прототипа в действительности.

Если мы читаем, что один из вождей революции был умен, отважен, проницателен и добр, то мы вправе думать, что автор только срисовал, скопировал готовый образ из действительности, но не разработал его в глубину, не открыл нам в нем то, что дотоле было неизвестно нам, рядовым людям — не художникам. Ведь нет в том особой заслуги, если про мудреца, всем известного своей мудростью, еще раз сказать, что он мудрец. Нельзя думать, что ты уже художник, если научился прикладывать к действительности пропускную бумагу и получать на ней точное изображение реального мира. Дело в том, что сама видимость реального мира не вполне передает нам его истинную сущность — и задача художника заключается в добавлении к видимости того, чего не хватает ей до истинности, или в изменении ее.

Главный персонаж повести, академик Плюшов, насколько мы догадываемся, создан из механической смеси образов нескольких великих ученых, реально существовавших. Это возбуждает в читателе большое любопытство, но это же опять-таки делает фигуру Плюшова только тенью или силуэтом, образованным из наложения одна на другую нескольких великих теней. Неустрашимый порок Плюшова, как художественного образа, именно в том, что он не органического происхождения, а механического, — он сделан ремесленным путем, а не создан напряженным вдохновением. В одном случае Плюшов в повести похож на Тимирязева (хотя Тимирязев существует в повести и как самостоятельный образ), в другом эпизоде Плюшов подобен И. П. Павлову, а перед смертью он получает телеграмму как Циолковский: «Знаменитому деятелю науки...»

Возможно, что автор хотел таким путем создать синтетический образ великого советского ученого вообще. И это намерение несомненно плодотворное, и его осуществить возможно. В данной же повести это намерение не исполнилось: вместо органического синтеза получилась механическая смесь — каждая особенность Плюшова привнесена в него извне (и точно можно угадать — откуда именно), а не произошла в нем изнутри под сложным, «химическим» воздействием внешней действительности. Способ гоголевской Агафьи Тихоновны, желавшей для украшения жениха приставить ему нос от другого человека, а глаза взять от третьего, — редко дает положительные результаты; нам известен лишь один удачный литературный случай — у Гоголя.

Но за всем тем — не ради подслащения пилюли, а ради объективности — мы выскажем и нечто другое: в этой книге сделана попытка создать образ интеллектуального советского человека, довольно редкая попытка в нашей литературе. Не беда, что автору не удалось это сделать — он был одним из первых исследователей в этом малоизвестном направлении. Своей неудачей он научит других и сам научится.

О теории антропологического воссоединения человечества (главной научной работе Плюшова) мы здесь не можем судить специально и подробно — не потому, что мы не антропологи, а потому, что автор изложил ее невнятно и поверхностно. Читатель

может и не быть антропологом, но наука преподается ему хорошим писателем столь ощутимо, столь глубоко и точно, что для читателя ясна и сущность предмета и его всеобщее, всемирное значение.

Изложив научную работу Плюшова недостаточно и поверхностно, автор заставляет руководителей партии и правительства высказываться о теории Плюшова очень положительно. По нашему мнению, автор здесь поступил бестактно и наивно.

В чем же, однако, поверхностность теории Плюшова? В этой теории можно разобратся и не будучи ученым-антропологом. Автор, тов. Закруткин, создает для Плюшова (запомним, — ученого мирового значения) теорию антропологического воссоединения человечества. Это воссоединение в естественном мире совершается явно в параллель политическому, общественному воссоединению человечества, которое творится руками революционного пролетариата. Плюшов, стало быть, нашел естественную аналогию — так сказать, отраженное оправдание в природе — для революционной борьбы пролетариата. Автору, вероятно, известно, что существовала вульгарная социология. Здесь, в его изложении, мы имеем вульгарную антропологию. Вот в чем ошибка автора. Ведь ясно, что в действительном мире не может идти процесс антропологического воссоединения столь «просто» и «единодушно», как это кажется автору и его герою Плюшову, и он, этот процесс, не может быть введен в параллель с одухотворенной, совершенно сознательной деятельностью передового авангарда человечества — пролетариата.

Вот в чем вульгарность этой теории антропологического воссоединения; принципиальной же стороны теории — о том, научна она, с точки зрения современной антропологии, или нет — мы здесь не касаемся.

Далее. Каким же образом Плюшов, автор столь вульгарно изъясненной теории, рекомендует нам в качестве мирового ученого?.. По этой причине рушится в романе образ Плюшова и как ученого, и как человека. А его образ — основной в романе. Автор поступил доверчиво и наивно, выдав за великого человека своего старика Плюшова, слепленного кое-как из деталей и признаков действительно великих ученых.

Вообще на всей книге есть печать поверхностности и наивности, даже в таких эпизодах, где требуется наибольшая проницательность или, по крайней мере, знание истории предмета.

Наивности же и хорошего расположения духа мало для создания книги. Нужно еще проникновение в действительность — столь глубокое, чтобы перед читателем встала новая картина мира, где было бы дано изображение вещей, дотоле невидимых.

Впервые: Литературное обозрение. 1941. С. 11–14. Подпись: А. Климентов. <В. ЗАКРУТКИН. Академик Плюшов. Повесть. Ростов н/Д., 1940.>

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 12–20, карандаш. Подпись: И. Драбанов. В наст. изд. печатается по автографу; курсивом отмечен текст, отсутствующий в автографе и, скорее всего, написанный при доработке рецензии (авторизованная машинопись в фонде журнала отсутствует).

ПЕСНИ И УСТНЫЕ РАССКАЗЫ РАБОЧИХ СТАРОЙ СИБИРИ

Составитель сборника пишет в своем предисловии к книге, что «в наши дни рабочий фольклор является одним из основных разделов советской фольклористики». Теоретически это правильно, а практических результатов этого правильного

положения не много. Сборников, посвященных творчеству русского рабочего класса, мало, они неполны, бедны, и многое из устного, в свое время не записанного пролетарского фольклора утрачено, видимо, навсегда, потому что люди, помнившие этот фольклор, уже умерли.

В том же предисловии составитель совершенно правильно сообщает прежнее состояние дела:

«Фольклористы-ученые и исследователи народного творчества пренебрежительно относились к песенному, сказовому рабочему фольклору, ко всему, что слагали в своей среде закрепощенные рабочие. Они считали, что рабочий класс не способен создавать художественные поэтические ценности, мыслить образами, что наличие рабочего фольклора — факт гибели, упадка народного творчества. В результате таких вредных “научных” воззрений очень многое погибло для фольклористики из того, что могло бы помочь всесторонне охарактеризовать богатство и своеобразии устно-поэтического художественного слова рабочего класса».

Фольклористы старой школы занимались почти исключительно крестьянским фольклором, считая, что крестьянство и народ — синонимы, потому что абсолютное большинство населения России в досоветское время составляло крестьянство. Арифметику эту фольклористы знали, но это была арифметика статистики, а не высшая математика истории. По этой причине они упустили в вечное забвение то, что могло бы стать заслугой для любого фольклориста-ученого.

Составитель книги тов. А. Гуревич это понимает и в своей работе пытается наверстать упущенное прежде. Он ограничил свою задачу, собрав песни и устные рассказы рабочих старой Сибири. Это понятно, потому что задача и такого объема очень трудоемка. По примечаниям в конце книги видно, сколь много пришлось составителю привлечь и проработать материала, иногда труднодоступного. Да и сама по себе тема сборника — устное творчество рабочих старой Сибири — велика и значительна, прежде всего, по своеобразию Сибири, по особому положению в ней рабочих, особому даже по сравнению с прежней собственно Россией.

Положение рабочих и батраков в Сибири было гораздо более трагическим, чем в старой, обжитой России. Составитель сборника это отлично понимает. Кроме того, он дает объяснение важности сбора и изучения именно сибирского рабочего фольклора. «Одна из первых рабочих песен, — сообщается в книге (из работы А. Дымшица «Литература и фольклор»), — родилась именно в рудниках далекой Сибири. Развитие русского капитализма с большей тяжестью отражалось на окраинах и в колониях и полуколониях царской России, нежели в центральных земледельческих районах империи, и уровень революционного отпора рабочей среды на угнетение и эксплуатацию капиталистов был здесь соответственно выше. Именно поэтому тот факт, что уральские горные заводы или рудники Сибири оказались колыбелями рабочего фольклора, не является случайным».

Ранняя, может быть, самая первоначальная песня русских рабочих была сложена, видимо, еще в XVIII веке, в эпоху крепостного права. В ней поется про тяжкие горные работы. Вот несколько стихов из этой песни:

О, се горные работы!
Скажем, горные работы,
Оне всем дают заботы!

...Ой ты, свет наша умыльна
 Змеевская плавильна!
 Тонко, громко в доску бьет,
 К себе в гости зовет.
 Подле шнурик, подле бок,
 Есть корыто и гребок,
 Протыкальник, молоток;
 Настилаем в шахту смесь
 О четыреста пуд вес;
 Как четыреста пуд вес —
 В одну смену все сожечь.
 Мастер ходит, подтверждает,
 Чтобы шлак был не богат.
 ...Ой вы бедны бедняки,
 Пятой части парняки!
 Все вы знаете заботы,
 Как ударят на работы.

Песня эта крайне грустна, и тайна ее грусти заключается в ее прозаизме, в скуке жизненной обстановки рабочих-рабов, даже в технологических подробностях горного труда того времени. Если крестьянский фольклор, изображая какой-либо драматический факт из жизни народа, все же сохраняет более или менее лирическую форму, то рабочий фольклор при драматическом содержании более прозаичен, и по этой причине, а также по существу самого описываемого положения рабочих более трагичен.

Во втором разделе книги напечатаны песни рабочих забайкальской тайги о разгильдеевщине:

Как в недавних-то годах
 На Карийских промыслах
 Царствовал Иван!
 Не Иван Васильич Грозный,
 Инженер-от был он горный,
 Разгильдеев сам!

Этот инженер Разгильдеев был каторжным кнUTOбойцем и палачом рабочих (а перед петербургской властью — угодливым холуем и хвастуном). Достаточно сказать, что в одну зиму на Карийских промыслах умерло 1 082 рабочих из общего числа 4 560 человек.

Вот еще дополнительная характеристика Разгильдеева: он взялся «утроить или учетверить количество добывавшегося на Каре золота, с тем непременно условием, чтоб его не стесняли в его действиях».

Разгильдеев добился увеличения добычи золота, но «он забил плетью и розгами, в один год, до двух тысяч человек».

Разгильдеевское время получило свое отражение во многих рабочих и каторжных песнях, но одна из них словно и не имеет прямого отношения к Разгильдееву. В книге приведено из этой песни восемь строк:

Как на дубе на высоком,
 Над широкою рекой,
 Одинокий думу думал
 Сокол ясный, молодой.

Что ты, сокол сизокрылый,
 Призадумавшись сидишь,
 Своими ясными очами
 В даль родимую глядишь?

В образе сокола песня изображает ссыльного, который затем умирает от тоски по родине.

В этой песне трагическая тема высказана в лирической форме, прозаизм преодолен, но тема обобщена — она об освобождении вообще. Это действительно лишь традиционная песня; она очень хороша, но лишена своеобразия старого рабочего фольклора.

Превосходна песня «Горнорабочий после освобождения». Идет по свету нищий — глубокий старик:

Еле движет тело старое
 Он неровною стопой.

Вот окончание этой песни:

... Нет, способности мышления
 Беспробудно спали в нем,
 Усыпленные с рождения
 Произволом и трудом.
 И невежество спасением
 Послужило для него...

Это, конечно, уже не фольклор: песня принадлежит перу народного поэта Масюкова, но это произведение родилось непосредственно из фольклора.

Трагедии на Лене посвящен самый большой раздел книги — «Песни и устные рассказы рабочих Витимо-Олекминской тайги». Трагедия эта произошла уже в XX веке, в 1912 году, но по жестокости, гнусности, холодной расчетливой организованности она превзошла действия палача-кустаря Разгильдеева.

В этой части книги приведены главным образом устные рассказы о ленском расстреле. Рассказчиков-рабочих интересует больше всего правдивость их собственного рассказа; они стремятся как можно точнее вспомнить, что было, и передать слушателю факты без всякого нечаянного искажения их. В результате мы получили тот вид трагической, крайне лаконичной и точной прозы, который имеет родство с работой Пушкина о Пугачеве.

В последнем разделе книги приводятся некоторые таежные сказки, пословицы и поговорки рабочих старой Сибири. Особенно хороша сказка «Золотая картечь». В ней таится мысль о необходимости, неизбежности народной справедливости, о том, что при нужде народ сумеет расправиться с хищниками картечью, сделанной

из золота, из того самого, которое столь уважают хищники и эксплуататоры. В будущем же, как известно, золото может быть употреблено и на другие надобности — на постройку общественных уборов.

Сборник А. Гуревича — ценная и полезная книга, если признать ее, как пишет автор, «первой попыткой», если понять, что работа составителя была кропотлива и трудна. Мы понимаем также, что в сборнике помещена лишь небольшая часть рабочего фольклора дореволюционной Сибири, несмотря на попытку автора собрать его возможно полнее. Но мы не осмеливаемся поставить это автору в вину, — пусть работу расширят и доделают другие фольклористы или он сам.

Надо только отнестись серьезно и ответственно к таким заявлениям, как «первая попытка обобщить» или — «несомненно, собиратели фольклора... продолжают начатый сбор рабочего фольклора» и т. п.

Мы часто наблюдали, как за первыми попытками не следовало вторых, как после твердого слова «несомненно» не происходило обещанной работы, что и повергало нас в сомнение прежде и повергает теперь. Однако мы рады будем — при известных условиях, т. е. при появлении новых сборников рабочего фольклора — отречься от своего сомнения.

Впервые: Литературное обозрение. 1941. № 11. С. 66–68. Подпись: *А. Климентов*. <ПЕСНИ И УСТНЫЕ РАССКАЗЫ РАБОЧИХ СТАРОЙ СИБИРИ. Сборник / Составил Александр Гуревич. Иркутск: Областное изд-во. 1940.>

Автограф неизвестен. Печатается по первой публикации.

«В ОКОПАХ СТАЛИНГРАДА»

Автор книги — молодой советский интеллигент, архитектор по образованию, представитель того поколения, которое по возрасту является ровесником Октябрьской революции. Теперь это люди тридцати или тридцати с небольшим лет; почти все они были участниками Отечественной войны, и именно из интеллигентов этого возраста составились кадры нашего среднего командного состава, того среднего советского офицерства, тех непосредственных боевых руководителей советских солдат, чья деятельность и самоотверженность, чье военное искусство, приобретенное в жестокой и скорой школе войны, и что важнее всего — чей духовный облик, запечатленный в них социалистической Родиной, явились одной из решающих сил для нашей победы. Советский офицерский корпус, созданный из резервов молодой советской интеллигенции, оказался отважнее и в военном отношении более искусным, чем германский офицерский корпус. Общую же причину превосходства нашего офицера над немецким надо искать в прогрессивной духовной и материальной мощи советской земли. Одним из таких наших офицеров является и сам автор книги «В окопах Сталинграда» и многие его товарищи, описанные им в книге.

Книга начинается с изображения нашего отступления и заканчивается разгромом врага в Сталинграде. То есть, в книге описано главное действие драмы второй мировой войны. И позже были еще великие битвы, но центральное действие войны, сокрушение хребта фашистскому агрессору, произошло во время сталинградского побоища.

Изображение войны в книге Некрасова ведется с точки зрения войскового инженера лейтенанта Керженцева — с точки зрения переднего края, из окопов. Керженцев не всегда исполняет должность инженера; при нужде он и комбат, а при крайности выходит в атаку, как солдат. Такая точка зрения, такой круг опыта (очень близкий к опыту рядового солдата) придает видению войны, всему движению чувств и действий человека, пребывающего в огне боя, необыкновенно осязательную, живую, непосредственно достоверную конкретность; читатель все время живет в том потоке событий, в который вовлек его автор, и живет с тем большей покорностью, чем более автор талантлив, чем более книга подобна истине действительности. Книга В. Некрасова приближается к истине действительности, и слова ее проверены человеческим сердцем, пережившим войну; это составляет силу книги и заставляет читателя доверять автору. Однако эта же резкая сила частной конкретности, ограничение всей мощи, сложности, труда и тайны войны участком земли, лежащим в поле зрения батальона, повествование посредством изображения немногих действующих лиц, часто подобных друг другу (тогда как на войне в армиях смешивается народный океан и самые редкие индивидуальности приходят в близкое соприкосновение), — эти обстоятельства временами ослабляют книгу, превращают ее как бы в уединенную роту, в то время как нам важнее было бы следить за действием не только одной роты, но всего воюющего советского народа. Нам могут возразить: что же, можно, конечно, изобразить войну не с точки зрения старшины или лейтенанта, а с точки зрения другого, высшего по званию командира, тогда картина будет более обширной, но и более туманной. Верно: это, естественно, будет таким же скудным изображением войны, как изображение ее с точки зрения лишь, скажем, ездого солдата — из обоза. И сам автор, возможно, понимает недостаток такого метода, когда говорит, что командир, идущий в атаку впереди своего подразделения, в сущности, ничего не видит и не может руководить боем. Истина искусства, как всякая истина, оказывается тоже неделимой: ее следует открывать всю, а не по частям. Мы не можем пока еще назвать такого произведения о войне и о нашей победе, где была бы открыта, изображена «вся истина». Однако есть, конечно, способ такого наилучшего, универсального решения темы. Мы говорим это не в осуждение книги В. Некрасова, потому что и в ней есть приближение к наилучшему решению темы Отечественной войны. Об этой книге можно сказать, что и о других наших лучших книгах: они подобны солдатам, пошедшим в атаку, — в победе участвуют они все: и те, кто ворвался в окопы противника, и те, кто не дошел до них...

Высшего искусства, где именно оно приближается к универсальному открытию темы, автор достигает в изображении нашей атаки, когда один из командиров, Ширяев, находит единственно правильное решение боевой задачи, но ему мешает капитан Абросимов. В образе Ширяева, в творческом способе его действий, в простоте и одухотворенности этого человека заключаются всеобщие народные черты советского офицера (точно так же, как в лице Керженцева, Фабера, Чумака и того старичка-пулеметчика, «который три дня пролежал у своего пулемета, отрезанный от всех, и стрелял до тех пор, пока не кончились патроны. А потом с пулеметом на берег приполз. И даже пустые коробки из-под патронов приволок: «Зачем добро бросать — пригодится»).

«— Почему все так вышло?» — спрашивает отважный старшина Чумак; то есть, почему не нас немцы спихнули в Волгу, а мы их уничтожили на ее берегу. Это

спрашивает победитель. Но ответ заключается в нем самом, в его действиях, сотворивших победу. Изобразительная сила автора столь велика, что в самом изображении наших воинов и находится объяснение тайны нашей победы.

В заключение укажем еще на одно драгоценное значение книги Некрасова. Советские люди, действующие в ней, воюют, погибают и побеждают, но нравственно не разрушаются, под любым огнем они не содрогаются от отчаяния. Они не хотели войны, они были рождены и воспитаны для создания нового мира человечества, но раз уж война случилась, то в наших людях открылась волшебная сила, использующая и самую войну для воспитания себя в терпении, в труде и в подвиге, для познания нового мира. И еще одно достоинство книги Некрасова: в ней показано сознательное, творческое отношение нашего народа к минувшей войне, потому что народ понял — разрушение германского фашизма есть необходимая работа и долг нашей страны перед всемирной историей и перед человечеством.

Впервые: Огонек. 1947. № 21. С. 24. <Виктор Некрасов. В окопах Сталинграда. «Московский рабочий», 1947.>

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по авторизованной машинописи — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 25–28.

СКАЗКИ РУССКОГО НАРОДА

Государственным издательством детской литературы предпринято, а в начальной степени уже и осуществлено, большое дело: многотомное издание свода сказок русского народа. Отдельные сборники русских народных сказок издавались и прежде. Но эти сборники имели столь много крупных недостатков, что давно уже наступило время издать русские сказки в новой редакции. Составители таких сборников обычно пересказывали сказки, «причем, — как говорит А. Н. Толстой, — пересказывали их не народным языком, не народными приемами, а “литературно”, то есть тем условным, книжным языком, который ничего общего не имеет с народным». Кроме этого недостатка, отмеченного покойным А. Н. Толстым, прежние сборники не были полными сводами сказок, то есть многие народные сюжеты остались вне сборников.

Известное собрание русских сказок А. Н. Афанасьева, — вообще говоря, одна из лучших работ в области русского фольклора, — страдает, однако, существенным ущербом: сказки обрабатывал ученый, человек, любящий народное творчество и знающий его, но не художник; не будучи же художником, это дело вполне хорошо исполнить нельзя. Если мы вспомним такого идеального «обработчика» народных сюжетов, как Пушкин, и качество созданных им сказок, то наша мысль, что «составить» или «обработать» сказку посильно лишь художнику, и немало, станет ясной.

Первый том русских народных сказок, обработанных А. Н. Толстым, во многом обязан своим высоким качеством тому, что в него вложен поэтический труд первоклассного писателя. Свой метод работы над сказкой А. Н. Толстой излагает следующим образом: «...я поступаю так: из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной, и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями. Разумеется, мне

приходится при таком собирании сказки из отдельных частей или «реставрации» ее дописывать кое-что самому, кое-что видоизменять, дополнять недостающее, но делаю я это в том же стиле — и со всей уверенностью предлагаю читателю подлинно народную сказку, народное творчество со всем богатством языка и особенностями рассказа».

Этот способ работы, как доказал А. Н. Толстой, хорош. Однако своеобразие народной сказки в том, что она не является однажды созданным и навсегда запечатленным произведением: она движется из уст в уста, от сказителя к сказителю, от переписчика к переписчику; каждый такой рассказчик почти всегда является и соавтором сказки, то есть он что-то изменяет в ней, при этом от его творчества сказка иногда улучшается и приобретает более глубокий смысл, а иногда обедняется и утрачивает свои первоначальные высокие качества. Процесс творчества сказки продолжается десятилетиями и столетиями, в нем участвуют представители нескольких поколений народа. В этом сложном процессе мудрое, поэтическое начало сказки, оформленное в конкретный сюжет, может стусеваться, измениться, переработаться в другое начало, в другую идею, может быть, столь же ценную, но иную; сказка, наконец, может предаться забвению и умереть. Вмешательство в процесс творчества народной сказки таких корифеев литературы, как Пушкин и Лев Толстой в прошлом, такого большого художника, как А. Н. Толстой в наше время, имеет своей целью восстановление, воссоздание наилучшего коренного варианта данной сказки из всех вариантов, созданных народом на тему этой сказки. Но этого мало, писатели дополнительно обогащают и оформляют народную сказку силою своего творчества и придают ей то окончательное, идеальное сочетание смысла и формы, в котором сказка остается пребывать надолго или навсегда.

С удовлетворением можно сказать, что издание первого сборника русских народных сказок, обработанных А. Н. Толстым, отвечает самым высоким требованиям в отношении к этой высокой бессмертной народной литературе.

Но первый небольшой том народных сказок — лишь начало дела; необходимо издать весь свод русских сказок. Этот свод, помимо своей великой художественной и этической ценности, должен явиться как бы материальным хранилищем сокровища русского языка, драгоценнейшего достояния нашего народа.

Детгиз понимает значение поставленной им перед собой задачи. Дело создания свода русских народных сказок сейчас продолжается.

Впервые: Огонек. 1947. № 26. С. 24. <РУССКИЕ НАРОДНЫЕ СКАЗКИ В ОБРАБОТКЕ А. Н. ТОЛСТОГО. Детгиз, 1946.>

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

НА ПЕРЕДНЕМ КРАЕ

В журнале «Октябрь» (№№ 5—7 за 1947 год) напечатан роман Мих. Бубеннова «Белая береза». Произведение это, подобно многим другим, написано на общую великую тему — о минувшей Отечественной войне, о том, как Советская Россия, спасая себя от фашистского варварства и порабощения, спасла затем весь мир.

Идею и центральный символический образ произведения Бубеннова лучше всего можно изложить словами самого автора. Два наших солдата разговаривают утром на переднем крае обороны, невдалеке от Москвы:

«— А вон, гляди, вот этот ориентир...

— Где?

— Да вон, на бугре-то!

— Ориентир... — задумчиво промолвил Андрей и, вздохнув, добавил: — Березка. Белая березонька, вот кто это! Я как взгляну, так и увижу всю нашу Россию! — Он помолчал немного: — Тяжелая у нее доля, стоять на таком месте.

— Да, среди огня...»

Советская Россия в образе белой березы, наша Родина как ориентир человечества, наша Родина, исторический долг и высшая, героическая честь которой заключаются в том, что она стоит на переднем крае, впереди всех народов, «среди огня», — такова идейная сущность романа М. Бубеннова, судя о нем по первой опубликованной книге.

Книга эта повествует о событиях от начала войны до победных боев под Москвой. Повествование ведется с точки зрения, главным образом, рядовых бойцов, «великих, рядовых, вечных людей», говоря словами одного персонажа романа. Одновременно и неотделимо от солдат в романе участвуют и офицеры — во всем многообразии их судьбы, подвигов и талантов — и люди советской деревни, колхозники.

Основной тон роману дается изображением судьбы молодого солдата Андрея Лопухова, его семьи и деревни. Благодаря искусству и поэтическому таланту автора мы ошутительно видим, как добродушный, наивный молодой колхозник, воспитанный для мирного труда и счастья среди доброго, трудолюбивого парода, превращается в воина, в героя. Посредством изображения развития Андрея Лопухова автор решает одну из самых важных тем искусства (и не только искусства): каким путем, в силу каких причин и свойств советский человек не обездолил, не принизил, не разрушил себя в войне, а усилил свои лучшие человеческие качества.

Автор особо не выделяет Андрея Лопухова: таких, как он, много, есть и лучше его люди.

Чрезвычайно интересен, потому что правдив и реален, образ офицера Озерова: каждый, кто воевал, обязательно встречал на фронте такого или очень похожего на него командира. Важно отметить, что М. Бубеннову удалось написать именно офицера, а не воина вообще, со спецификой командирской боевой работы, — написать советского офицера, человека с талантом, с широким, свободным взглядом на складывающуюся конкретную обстановку, с неограниченной способностью к учению в ходе войны и к собственному совершенствованию, со способностью к резкой критике своих и общих недостатков, с глубокой, органической любовью к своим солдатам.

Интересен и нужен для познания некоторых особенностей первого периода войны образ майора Волошина. Волошин, командир с большими заслугами в гражданской войне, не обнаружил никаких способностей и не приобрел заслуг в Отечественной войне, и он просто умирает — не от оружия неприятеля, а от болезни. Волошин — это реальная фигура первых месяцев войны; таких было немного, но они существовали; жалко, что автор написал Волошина в слишком, так сказать, сокращенном виде.

Гражданские лица, действующие в романе, — лучшие из них — по своей сути те же воины. Прелестен образ Марийки, жены Андрея Лопухова, существа, исполненного верности, отваги и постоянной вдохновенной радости, — той радости, что преодолевает все несчастья и бедствия жизни. Под стать лучшим солдатам, изображенным в романе, и старшее поколение колхозников: Осип Михайлович, повешенный немцами, Анфиса Марковна (мать Марийки), председатель колхоза Бояркин и другие. Возможно, что во второй книге романа старый крестьянин Ерофей Кузьмич Лопухов (отец Андрея) вырастет в человека большого, быть может, героического характера; пока же он довольно явственно напоминает своего литературного предка — Никиту Моргунка из поэмы А. Твардовского «Страна Муравия». Это, однако, малосущественно.

Существенно же то, что появился еще один хороший, поэтический, полный живой мысли и наблюдательности роман о Великой Отечественной войне.

Впервые: Огонек. 1947. № 40. С. 24. Подпись: *А. Климентов*.

Автограф неизвестен. В наст. изд. печатается по первой публикации.

«ФИНИКИЙСКИЙ КОРАБЛЬ»

«Ознакомившись с этой книгой, — пишет автор, — читатель может убедиться, что и в древние времена так же, как и теперь, люди любили свою родину, трудились, заботились о своих близких; матери так же нежно лелеяли своих детей, оплакивали пропавших и радовались, встречая снова тех, кого считали давно погибшими».

Повесть ведется от лица финикийского моряка, который в малолетстве имел случай совершить далекое путешествие от малоазиатских финикийских берегов Внутреннего (Средиземного) моря до Счастливых (Канарских) островов, расположенных уже во Внешнем, Крайнем море, — в том море, за которым была, как предполагали древние люди, вечная тьма, то есть находился конец земного мира. Маленький Элисар путешествовал не из страсти к бродяжничеству и не из любви к познанию вселенной, к чему он еще не был и не мог быть подготовлен. Он путешествовал в поисках отца своего Якира, уведенного в рабство. Этот нравственный стержень повести является вместе с тем и главной линией ее сюжетной конструкции и сообщает произведению поэтическое благородство.

Действие происходит две с половиной тысячи лет тому назад. Автор пишет, «что вся жизнь и быт той отдаленной эпохи описаны правдиво и согласно новейшим историческим данным, почему повесть “Финикийский корабль” может оказаться полезной и поучительной для наших юных советских читателей, которые из нее узнают, как жили люди две-три тысячи лет **назад**». Мы действительно узнали в книге В. Яна много сведений о домашнем быте, о промышленности, о кораблестроении, об отношениях людей друг к другу того древнего мира, ушедшего от нас в вечное прошлое. Эти знания полезны и интересны для всех — и для юных читателей, и для зрелых людей. Но кроме этой картины древней жизни, исторически уже ступеванной временем, для нас не меньший интерес представляет то, то родственно нам в людях той эпохи, что является действенным движением человеческой воли в страну «Счастливых Островов», в лучшее будущее человеческой исто-

рии. Книга удовлетворяет и этот естественный интерес читателя. В ней есть образ старого Сафэра, «Сафэра многоязычного, Сафэра-лекаря, бродящего по миру в поисках убежавшей от людей правды». Этот мужественный человек и добрый мудрец своей личностью и своими деяниями как бы соединяет все века человечества в одно время, что делает его современником для всех людей, для которых умножение знания о природе и человеке и совершение добра является долгом жизни и смыслом ее.

Штормы тревожат маленький финикийский корабль, идущий попеременно то на парусах, то на веслах — на физической силе гребцов-рабов, прикованных к своим скамьям; морские разбойники преграждают путь кораблю; наконец, осьминоги-чудовища нападают на судно. А корабль, одолевая препятствия, идет все далее и далее на запад, во Внешнее море, к Счастливым островам. Мимо бортов корабля проходят берега Средиземного моря; на возделанных почвах Африки растут хлеба, сады и виноградники; под светлым солнцем стоят древние города; с берегов земли в сторону идущих кораблей смотрят разнообразные люди, представители многочисленных племен и народов древнего мира. Это было почти все человечество, которое было известно ученым того времени.

Маленький путешественник Элисар, оставивший любимую мать, чтобы найти отца и возвратиться с ним домой, маленький Элисар отца не встретил. Зато он увидел просторы земли, великое Внутреннее море, бесконечность Внешнего океана, который уходит в вечную тьму, ограничивающую светлый мир земли; Элисар увидел целое человечество в его добрых и в его злых делах, в лице его мудрецов, таких как Сафэр, и его тиранов и пиратов.

Достигнув Счастливых Островов, Сафэр решает остаться там навсегда. На этих островах жил тогда храбрый прекрасный духом и внешним видом, трудолюбивый и патриотический народ уанчи (ныне исчезнувший). Предки уанчи покинули некогда Африку, «спасаясь от несправедливости и обид жестоких владык». Поселившись на Островах, уанчи стали жить в труде и братской дружбе. Поэтому Сафэр отказался возвратиться со Счастливых Островов в тот мир вражды, откуда он только что прибыл. Он сказал:

«— Всю жизнь я искал людей, которые не делают несправедливости и не угнетают слабых. Теперь я нашел их».

Сафэр остался, а Элисар возвратился к матери, в родную Финикию.

Книга В. Яна органически соединяет в себе элементы знания и поэзии, поэтому знание из книги легко ложится в сознание читателя, а поэзия образов книги не только оставляет след в сердце, но и след в разуме.

Нам кажется лишь, что автор поступил бы более справедливо, если бы сказал в своей книге, что ныне, в нашу историческую эпоху, человечество гораздо ближе к «Стране Счастливых Островов»; более того, значительная часть человечества уже вступила на землю счастья и справедливости и никогда не покинет этой земли. Сказать же, как сказал автор, «что и в древние времена так же, как и теперь, люди любили свою родину, трудились, заботились о своих близких» и т. д. — сказать так, значит сказать лишь половину истины. Если бы все было теперь совершенно так же, как в древние времена, тогда история человечества была бы лишь ходом часов, а не прогрессом и не успехом его. На самом же деле, и автор это знает так же хорошо, как и мы, прогресс существует, потому что увеличивается в силе и пространстве земля счастья и справедливости и увеличивается мощь знания в че-

ловечестве; «вечный» же мрак отодвинут далеко за пределы Внешнего моря, он стоит лишь на пределе нашего знания, но и этот предел непрерывно расширяется, и тьма от нас исчезает.

Впервые — в настоящем издании. <В. ЯН. Финикийский корабль. Историческая повесть. Детгиз, 1947.>

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 31—37, карандаш. Записи Платонова: в верхнем левом углу первого листа (карандаш) — «А. М. Ступникуеру Огонек А. Платонов»; на левом поле (фиолетовыми чернилами) — «Ал-др Макс.! Книжки у меня нет: у тебя наверно она есть: книжка хорошая. АП.». Помета Платонова простым карандашом «3 экз.» вычеркнута и красным карандашом редактора вписано: «Лит. Отдел 2 экз». Не исключено, что редакция «Огонька» отказалась печатать рецензию. Машинопись неизвестна. В наст. изд. печатается по автографу.

<Внутрииздательские рецензии>

«ДНЕПР» — ВЛ. ЮРЕЗАНСКОГО

Рукопись состоит из трех больших частей: 1 — Старый Днепр; 2 — Великое строительство, 3 — Человек побеждает. Все три части связаны общей идеей, заключающейся в использовании Днепра как судоходной трассы и как силового источника. При этом внимание автора (во всех трех частях рукописи) привлекает не весь Днепр, как река и как водный путь, а лишь его порожи́стая часть. Ясно, конечно, что существование порожи́стой части Днепра лишало реку значения великого водного пути и Днепр, пока его пороги были не перекрыты подпором днепровской плотины, представлял из себя как бы две реки (верхний и нижний) местного значения (в судоходном отношении). Понятно, что ликвидация порожи́стой части Днепра представляла ключевую задачу, решение которой изменяло судьбу реки, превращая ее в великий водный путь государственной важности. Однако же, как ни значительна эта центральная проблема Днепра (пороги), все же при описании Днепра, как водного пути, нельзя ограничиться лишь изложением истории преодоления днепровских порогов. В первой части, правда, автор касается не только порогов, но изложение его начинает тогда обнимать столь большой курс исторических явлений, отношение которых к Днепру весьма косвенное; например, автор в беллетристической форме излагает эпизоды войны со шведами, измену Мазепы и проч. В таком же порядке в рукопись могло бы попасть (и даже с большим правом) описание крещения Руси и песня о Каховке и многое другое. Тема книги в этих частях расширяется беспредельно, но тема о собственно Днепре исчезает.

Вторая часть рукописи является повестью о строительстве Днепрогэса; третья — о восстановлении Днепрогэса после разрушения его немцами.

Нам кажется, что автор включил в книгу все свои работы, посвященные Днепру, и объединил их в одной папке. Это само по себе не может вызывать принципиальных возражений, если объединение разных работ не получается слишком механическим и отвечает заданию автора и целям книги (целям издательства).

Книга о Днепре, назначенная для издания Министерством речного флота, вероятно, должна представлять большой очерк об этой реке, как о водном пути по

преимуществу, — очерк, являющийся полезным и ценным равно и для работников речного флота, и для широкого круга читателей; книга-очерк о Днепре поэтому должна иметь литературную форму, то есть художественные достоинства, и вместе с тем обладать деловыми, познавательными качествами.

Объективная оценка труда тов. Вл. Юрезанского может быть выражена следующим образом. — Автор открыл и использовал чрезвычайно много материала для своей работы. Обладая художественным дарованием, будучи квалифицированным писателем, он написал свою книгу живописно, а в иных частях, насколько нам позволительно судить, превосходно. Добавим еще к тому же, что автор в числе своих достоинств обладает глубоким знанием конкретной истории строительства Днепрогэса и его восстановления (2 и 3 части книги). Но это мы говорим с точки зрения художественной и идейной, а не с точки зрения соответствия всей рукописи своему целевому назначению, как книги, которая должна нести, так сказать, определенную службу, быть изданной в Мин<истерстве> реч<ного> флота, быть небольшой энциклопедией о реке Днепр, а не только беллетристическим произведением. Скажем, однако, что и с точки зрения «беллетристики» рукопись В. Юрезанского нельзя издать в одном переплете, т. к. в рукописи не одна книга, а три, по числу частей. Каждая часть лишь условно, механически связана с другой — каждая часть представляет отдельную повесть, имеющую самостоятельную ценность.

Что следует сделать, чтобы рукопись Вл. Юрезанского привести в соответствие с задачей книги о Днепре, — той книги, которая должна быть издана Мин<истерством> реч<ного> флота? Вопрос этот, понятно, может быть решен лишь в том случае, если его пожелает в таком же духе решить сам автор.

С нашей же точки зрения рукопись следует обработать, переработать и дополнить следующим способом. — На протяжении всей рукописи автор ведет изложение предмета преимущественно двумя средствами: иногда он ведет изложение в чисто беллетристической форме, иногда в более очерковой, деловой форме, иногда в смешанной; особенно много очерковых эпизодов в первой части, две остальные более беллетризованы. Искусным редактированием можно отделить деловые, более прямо относящиеся к реке Днепр эпизоды от эпизодов, отдаленных от предмета, или эпизодов, представляющих чисто беллетристический и психологический, а не познавательный интерес.

Далее, — следует решительно сократить обильную историческую часть, как не имеющую прямого отношения к Днепру (в 1-й части рукописи). И еще: всюду надо избегать механического соединения чисто художественных эпизодов с деловыми (у автора это бывает) и добиваться их органического сочетания. Вторая и третья части рукописи, в соответствии с поставленной перед книгой задачей, радикально перерабатываются; эта переработка заключается главным образом в сокращении и в добавлении фактического, вместо психологического, материала, в результате чего должен получиться очерк о преодолении днепровских порогов в советскую эпоху, о постройке и восстановлении Днепрогэса. Мы предполагаем, что этот очерк должен составлять одну часть книги, вместо двух, и занимать не более $\frac{1}{3}$ общего объема книги, даже менее того.

Как мы уже говорили, внимание автора приковано почти всецело к днепровским порогам. Как ни важна эта, ныне решенная, задача, но книга должна иметь предметом весь Днепр, всю его трассу, а не участок реки. Книга должна дать (пусть кратко) историю реки, ее пейзаж и географию на всем протяжении, изложить ее

народно-хозяйственное значение, изобразить работников великой реки и ее флот, — и особо описать коренное преобразование Днепра в нашу эпоху — преобразование как транспортного пути, использование как силового источника, как водоема для рыбного хозяйства, как резервуара для ирригации прибрежных земель, как очага социалистической промышленной цивилизации и т. д.

В рукопись Вл. Юрезанского, таким образом, должна быть вписана, добавлена еще целая, и самая относительно большая, часть — о всем Днепре. Причем этот добавочный материал должен быть обработан, как очерк, а не как беллетристическое повествование: таков характер книги.

Вот что, по нашему мнению, необходимо сделать. Вся книга не должна превышать 10–12 авт. листов; из них 4–5 листов следует добавить нового материала: тогда получатся хорошие пропорции всех частей книги.

Можно, конечно, пойти и по другому пути: издать ряд книг, относящихся по своему материалу к Днепру. Тогда нужно рукопись Вл. Юрезанского издать, после не очень значительного редактирования, в виде трех книг. Следует издать так же «Энергию» Ф. Гладкова и ряд других книг. Но это не является задачей издательства Мин<истерства> реч<ного> флота, потому что для издания художественной литературы существуют другие издательства.

Впервые — в настоящем издании.

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 106, лл. 10–18, карандаш. Датируется 1947 г. Рецензируемая книга опубликована под заглавием «Человек побеждает»; издана Профиздатом в 1948 г. (см.: Книжная летопись. 1948. № 13 (март). С. 25).

«МАЛЕЦ НА БАРРИКАДАХ» — Н. БИРЮКОВА-РАМЕНСКОГО

По плану автора, как излагает он его в своем предисловии к роману, роман «Малец на баррикадах» является лишь первой частью более обширной работы. Жизнь и деятельность некоторых героев романа автор предполагает довести до сегодняшнего дня, т. е. ему предстоит еще изобразить дооктябрьскую эпоху (после 1905 г.), первую мировую войну, Октябрьскую революцию, строительство социализма, вторую мировую войну и послевоенную эпоху (наши дни). Две повести, написанные автором после романа, но пока не представленные в издательство, служат продолжением романа.

Таков замысел автора. Предлагаемый им роман «Малец на баррикадах» является, таким образом, первой частью большой эпопеи; эта первая часть, по нашему мнению, обладает самостоятельной идейной и художественной ценностью, поэтому подлежит обсуждению на предмет ее издания — уже теперь.

«Малец на баррикадах» — роман о вооруженном восстании и забастовке в Москве в 1905 г. Тема, как пишет автор, не новая, но обновленная тем, что революционные события 1905 года показаны через восприятие детей того времени — детей рабочих. Это имеет особое значение для книги, предлагаемой к изданию для советских детей и юношей.

Дети рабочих — Ваня Куракин, Толька, Костя, Нина, — через восприятие которых изображается революция 1905 г., — не являются пассивными существами: великие события минувшей эпохи, пропущенные через их душу, явились свежими

и обновленными для современного читателя. Автор достиг того качества, что дети его романа существуют как активные работники революции, оставаясь детьми и подростками. К активному участию в революции их вынудили обстоятельства реальной жизни и подготовило воспитание со стороны отцов, со стороны рабочих-революционеров старшего поколения. Это воспитание велось словом, примером и действием со стороны рабочих-революционеров, изображенных в романе, — Герасима Тихоновича, Никиты-Трубы, знаменитого машиниста Ухтомского, Баумана и других.

В романе глубоко и точно показан быт и экономические условия существования рабочих семей того времени. Это имеет очень важное значение, — это объясняет энергию и героизм русского рабочего движения. Однако здесь же следует сказать, что картины экономического быта рабочих семей нуждаются в дополнительных подробностях, — с тем, чтобы они стали отчетливо ясными для современного читателя. Ведь нынешний читатель-подросток (и не только подросток) не знает, что такое «заборная книжка» и как тогда снабжался хлебом рабочий-ткач.

В романе автор сумел показать преемственность революционных действий и традиций в поколениях рабочего класса. Мы видим, как пали герои старшего поколения (Никита, Ухтомский и другие), но Ваня Куракин или Костя (а в своем роде и Нина, дочь Никиты) — эти еще маленькие люди — на всю жизнь воодушевлены героическим духом старших и дела отцов они не сдадут, и мы видим в них больших отважных людей.

Образы детей и подростков удались автору, потому что они являются перед читателем живыми и действия их должны благотворно влиять на душу читателя. Однако не каждый образ равноценно удался автору. Например, образ девочки Нины необходимо разработать глубже и подробнее. Мы настаиваем на этом потому, что в этом образе скрыты драгоценные моральные качества; в романе эти качества обездоленного ребенка светятся еще как бы сквозь туман: нужно явственно показать всю душевную силу этой маленькой дочери рабочего человека. Это сделать не столь трудно: в тексте романа уже есть основания для художественного развития этого образа. Кроме того, Нине просто уделено мало места в романе, тогда как Зое Твардовской автор отдает гораздо больше внимания. Не возражая против того, чтобы и Зоя Твардовская существовала в романе, мы считаем, что <надо, чтобы> Нина, как несравненно более высокий образ, чем Зоя, была ничем не обездолена автором, — тем более, что моральное значение Нины ясно для Вани Куракина и, следовательно, для автора.

Образы других детей, удавшиеся в целом, нуждаются, так сказать, в авторской и редакторской доводке, чтобы небольшие дефекты не портили большого достоинства. Работу эту (авторскую и редакторскую) по усовершенствованию романа следует исполнить обязательно, и она должна быть, конечно, распространена на весь текст рукописи. — Так, например, и в изображении рабочих старшего поколения требуется также авторская и редакторская доводка. Это относится в первую очередь к образу Ухтомского. Автор создает прекрасный, задушевный тип человека и рабочего лидера, но некоторые высказывания Ухтомского по своей сухости несколько нарушают гармонию и силу его образа. Никита-Труба удался, нам кажется, автору относительно более, чем другие люди старшего поколения. Никита-Труба соединил в себе многие благороднейшие качества рабочего человека; но именно потому, что он прекрасен, требуется особо тщательная разработка и развитие

этого образа в романе, — с тем, чтобы его удельный вес увеличился во всем повествовании.

Суждение наше можно свести к следующему: роман Н. Бирюкова «Малец на баррикадах» есть доброкачественное произведение, его художественная и воспитательно-познавательная ценность несомненна; роман нуждается в редакционной обработке совместно с автором, чтобы указанная его ценность повысилась.

Издание рукописи поможет автору в его работе над следующими книгами задуманной им эпопеи.

Впервые — в настоящем издании.

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 106, лл. 1–3 об., карандаш. Запись на л. 1: «В Детиздат». Датируется 1948–1949 гг. Повести Н. Бирюкова о революционном движении в России («Первый гром», «Вихри враждебные») вышли уже после смерти А. Платонова.

«МОСКОВСКАЯ ЮНОСТЬ. ПОВЕСТЬ О ТОМ, КАК СТРОИЛИ МЕТРО» — АЛЕКСАНДРА НОЗДРИНА

Это очень хорошее произведение о молодых (преимущественно) рабочих, построивших первую очередь московского метро, — повесть, созданная на реальном материале, о труде и социалистическом соревновании и о воспитании нового человека посредством труда и соревнования.

Юноша и девушка, Андрей Кручин и Ольга Белокурова, являются главными героями повести, — людьми, которые по мере продолжения повести, делаются все более совершенными и пленительными, — в их деятельной, творческой судьбе состоит важнейшее идейно-воспитательное содержание повести. Но их рост в творческом труде лишь ось повести, а вокруг этой оси широко показан большой коллектив строителей метро и все разнообразие людей, составляющих этот коллектив.

Произведение т. А. Ноздрин не нуждается в особой защите или одобрении с нашей стороны, — оно само хорошо защищает себя: достаточно лишь его прочитать.

Поэтому мы сразу переходим к частным недостаткам, которые обязательно следует устранить, чтобы повесть была серьезно улучшена и ценность ее была увеличена.

Этих дефектов в повести, по нашему мнению, три:

1) Повесть должна быть тщательно отредактирована, потому что отдельные детали и фразы ее могут быть изложены точнее и лучше, чем они изложены у автора; необходимо также сжать некоторые эпизоды, тогда художественная энергия их увеличится, а повесть сократится, отчего выиграет ее выразительная сила.

2) Эпизод, изложенный на страницах 249–250, страдает бестактностью. Он может быть сохранен, но заново написан автором, — таким образом, чтобы соблюден был художественный и идейный такт.

3) Вся глава-отступление, описывающая предысторию метро (проектирование строительства русскими инженерами в досоветское время), должна быть (желательно, чтобы так было) написана наново. У автора эта глава сейчас написана как историко-экономический очерк (хороший, впрочем, очерк), а такой стиль вырывает эту главу из всей музыки повествования. Между тем в главе есть весь материал,

чтобы, переписав ее, как нужно, вставить снова в повесть, не нарушив общей ее гармонии. Что же нужно сделать? — Следует рельефнее, энергичнее и короче (как можно короче: ведь эта глава — отступление) изложить драму русских инженеров конца 19-го и начала 20-го века, обладавших гражданским мужеством проектировать тогда строительство метро.

Вот все замечания. Желательно, чтобы они были приняты во внимание.

Повесть, конечно, следует издать: она, повторяем, очень хороша и доброкачественна во всех отношениях, которыми измеряется ценность художественного произведения.

Если не ошибаемся, эта повесть А. Ноздрина была уже издана — до войны. Это надо проверить. Однако если повесть уже была издана, ничто не мешает издать ее снова, тем более в улучшенной редакции.

Впервые — в настоящем издании.

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 29–30 об., карандаш. Запись на л. 1: «В Детиздат». Датируется 1948 г. Повесть А. Ноздрина, представляющая под новым заглавием роман «Ольга Белокурова» (издан в 1941 г.), не была включена в план издательства.

«ТВОЙ ДОМ» — АГНИИ КУЗНЕЦОВОЙ

Это повесть о школьниках старших классов (8 и 9 класса). Действие повести заключено в один — 1947 — год, от одного новогоднего праздника до другого. Действующих главных лиц немного, центром событий является школа, «твой дом». Материал и тема повести представляют, естественно, большой интерес.

Школа, по замыслу автора, является воистину «твоим домом», когда человек переживает важнейший переломный возраст своей жизни — юность; в годы юности школа для многих является главным домом, главнее дома родителей, потому что в отрочестве и юности возникают вопросы, которые посильна решить лишь школа, то есть учитель и коллектив сверстников; для иных же школа бывает и единственным домом, т. к. у них нет родителей.

Как же решает свой замысел автор? — Учительница Агриппина Федоровна (одно из главных лиц в повести) высказывает свои новогодние пожелания: «Будьте внимательны к себе, размышляйте над поступками своими, воспитывайте в себе высокие, благородные чувства патриотизма, честности, любви к труду, идейности, уважения к человеку».

Все это верно, но задача художника состоит в воплощении истины в реальных образах, а не в декларировании ее.

Автор понимает это простое, старое положение и пытается осуществить его. Изредка автору удается художественное воплощение своего замысла, — например, ему удалось создать образ девушки Елены Стреловой: в ней идейность, честность, уважение к человеку являются свойствами ее природы и эти свойства определяют ее характер. Могла бы удалась и Стася Ночка (тоже девушка-восьмиклассница), если бы автор не ставил ее (как, впрочем, и других персонажей повести, юных и взрослых) в ложные или выдуманные или в плохо оправданные положения. — Стася Ночка единственная дочь советского хозяйственника-интеллигента. Отец и мать души в ней не чают и балуют ее соответственно своей безрассудной любви. В кон-

це концов Стася уходит из дому к подругам: излишняя любовь родителей мешает ей жить, мешает заниматься, вместо шести часов утра мать будила ее в восемь, в девятом и т. д. После ухода Стаси из дому начинается смятение: в судьбе Стаси, избалованной девушки, принимают участие все ее школьные подруги и друзья, педагоги, родители ее подруги Веры, генерал Сверчков с матерью и другие. Это все, т. е. такое доброе участие всех, было бы оправдано и стало на свое место, если бы со Стасей случилось действительное горе, действительное несчастье, но у нее выдуманное «сахарное» горе: ее перебаловали родители. В юности бывают решающие моменты, когда требуется вмешательство, помощь и участие коллектива, учителей и старших товарищей, — но это реальные, острые трудности роста и воспитания человека, а не поступки, напоминающие капризы. Автор не нашел такой серьезной реальной трудности, такого переломного момента в юности человека, а на ложном, выдуманном положении показать человека нельзя. Глава двадцатая (после возвращения Стаси Ночки домой, к родителям) начинается таким образом — «С этого дня жизнь семьи Ночек пошла по-другому. Ирма Сергеевна (мать Стаси) беспрекословно будила Стасю в шесть часов утра». Автор пишет это совершенно всерьез.

Другие персонажи повести также ставятся автором зачастую в ложные положения. Так, учительница Агриппина Федоровна знала, что Ночки (родители Стаси) в глубине души еще во многом отстаивают свои взгляды. Нужно было не мало времени, чтобы перевоспитать Ирму Сергеевну (мать) и Павла Семеновича (отца). Все недостатки, все особые «взгляды» родителей Стаси однако сводятся к любви, к неразумной любви к своей дочери. Бороться с этой любовью, напрягая к тому же все силы коллектива — это мнимая задача, здесь нет действительного драматического конфликта. Ведь Ночки-родители это не люди старого исчезнувшего мира: матери Стаси сейчас сорок лет, а отцу немногим более. Если автор думает, что мы имеем здесь дело с пережитками прошлого в сознании людей, то эти пережитки столь легко в конце концов преодолеваются юной Стасей Ночкой, что эти пережитки не представляют реальных затруднений для нашего общества. А в действительности, как мы знаем, бывает наоборот: пережитки в сознании людей большие и опасные силы для нашего общества.

Юный поэт Геннадий Сафронов является как бы Печориным нашего времени. Это своенравная, капризная, самолюбивая натура с зачатками добра в душе, трудно поддающаяся влиянию коллектива; ему удастся даже весь коллектив подчинить своему капризу (во время путешествия учащихся в колхоз); возможно, что есть такие люди, но художник ошибся, поместив его в свою повесть, выдавая старое за новое и юное, не потратив труда на открытие нового и действительно юного в молодом социалистическом обществе.

Другие юноши (Федя) интересней Геннадия, но их благообразие стушевывает резкость и живость их юности и, действуя в ложных положениях, они скрывают или не могут проявить те свои достоинства, которыми наша молодежь обладает в действительности.

Особенно же автору не удалась фигура знаменитого инженера Птахова. Это целиком выдуманная фигура; вот одна его реплика: «Послезавтра вылетаю в Москву (из сибирского городка) и для Франции готов буду в тот же день». Общий вывод по поводу повести «Твой дом» может быть следующий. — Автор, за малым исключением, имел добрые семена — хорошие прообразы, — но посеял он их в

скудную почву, поместил в ложную ситуацию, и семена дали тощие стебли, вместо тех прекрасных цветов, которые мог бы взрастить автор.

Впервые — в настоящем издании.

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 21–22 об., карандаш. Запись на л. 1: «В Детиздат». Датируется 1949 г. Книга А. Кузнецовой вышла в свет в Иркутске в 1948 г. (см.: Книжная летопись. 1949. № 5 (февр.). С. 77); в московском издательстве не переиздавалась.

<Неоконченное>

«БРАТЯ КУЗНЕЦОВЫ»

Бывают произведения — и прозаические, и драматические, и поэтические — которые действуют лишь на нервы, на впечатлительность, на сентиментальную способность читателя. Это не одно и то же, что действовать на сердце, на разум и на волю человека. Между тем и другим воздействием — большая разница.

Можно, например, прочитать книгу, посмотреть спектакль, не проронив слезы, не улыбнувшись, и остаться затем на всю жизнь потрясенным. И можно, наоборот, плакать, смеяться, шумно восхищаться и затем — после окончания книги — остаться в удивленном недоумении: что же вызывало смех, слезы и заинтересованность, какая была тому истинная причина? Обычно этому состоянию не дается объяснения: такая книга или такой спектакль просто забываются, а зритель или читатель остается с чувством ущемленности, со смутным ощущением не то своей виновности, не то собственной глупости, что позволил себя обмануть.

По нашему наблюдению такие произведения, которые вызывают острую реакцию читателя-зрителя, но оставляют равнодушным его разум и его сердце, эксплуатируют неврастеническое свойство человека. В параллель к этим произведениям существуют произведения, где эксплуатируются, к примеру, сексуальные склонности человека, т. е., вместо мощного воодушевления зрителя-читателя средствами искусства, его привлекают к мнимому соучастию в физиологическом наслаждении. Это все наиболее легкие и дешевые пути, потому что на них сила подменяется грубостью, радость — наслаждением, страдание — истерикой, а сочувствие — подглядывающим любопытством.

Далеко не все авторы сознательно рассчитывают свои произведения на такое «неврастеническое» свойство человека. (Мы, понятно, имеем в виду лишь тех авторов, которые вообще работают, всегда или иногда, в этом «жанре».) Некоторые из них, вероятно, предполагают, что сила искусства прямо пропорциональна объему слез, выработанному из читателя, умноженному на величину его общей растроганности. Писатель, видя, что он волнует своих читателей, видя, что он им нравится, начинает предполагать, что он находится на истинном пути своего искусства. Эту видимость в данном случае нельзя, однако, принимать за истину. Надо вначале ясно понять, *что* именно волнует писатель в своих читателях и *почему* он им так легко нравится. И, если исследование даст в результате, что данный писатель волнует в читателях их нервную доверчивую впечатлительность, а нравится он потому, что находится не выше уровня своего среднего читателя, что он льстит

ему, что он не вызывает ни в ком никакой озадаченности, а только одно благодушие, — то писатель должен прийти к мысли, что он находится на ложном пути или на тропинке, ведущей неизвестно куда.

Восторженно-слезливое, благодушно-неврастеническое уклонение литературы и драматургии можно еще обнаружить и другим, внешним, способом. Обыкновенно у такого рода произведений и у их авторов есть немногочисленные, но постоянно-восторженные «друзья и почитатели» из круга зрителей и читателей.

Это можно назвать движением восхищения, восхищенчеством. У нас есть восхищенчество. Многие деятели литературы и искусства окружены почти постоянным штатом собственных восхищенцев и восхищенков. В этом «движении» есть много субъективных склонностей, много оригинального (чаще — неразвитого, а иногда — невежественного) вкуса, но в этом «восхищенчестве» мало <фраза не дописана>

Впервые — в настоящем издании. <Н. ЗАДОНСКИЙ. «Братья Кузнецовы». Пьеса в 5 действиях. Воронежское областное книгоиздательство, 1941.>

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 106, лл. 4–9, карандаш. Датируется приблизительно: первая половина 1941 г.

«БАБУШКИНО МОРЕ»

В начальной жизни человека бывает краткое время, когда его детскому сознанию словно впервые открывается внешний мир — во всей его действительности, резкости и несхожести с тобой, во всем, чем он подобен тебе и чем отличен от тебя, во всей его тайне и прелести. Это краткое время можно назвать духовным рождением, или временем, с которого начинается воспитание и образование человека, когда закладывается основание его будущей деятельной жизни, его гражданской судьбы. Такое первоначальное ознакомление с реальным миром, *не загороженным / уже закрытым / закрываемым / не загороженным* любовью матери, обычно навсегда, до конца жизни запечатлевается в памяти человека. Чем далее отдалется во времени этот момент, тем более он представляется человеку, как день радости и торжества, но это лишь тушующее, смягчающее влияние времени. На самом деле — это дни труда и напряжения для юного существа, хотя, несомненно, в этих днях, когда мир впервые приобретает ясный образ и нарекается именем, есть торжественная радость, остающаяся на всю жизнь.

Это решающее, переломное время в жизни ребенка избрано С. Георгиевской для своей повести.

Впервые — в настоящем издании.

Автограф — ф. 2124, оп. 1, ед. хр. 107, лл. 1–2, карандаш. Косой линией разделены авторские варианты. Очевидно, это одна из последних рецензий Платонова. Датируется временем выхода в свет повести С. Георгиевской — апрель 1950 г. (см.: Книжная летопись. 1950. № 15 (апрель). С. 55).

*Подготовка текста Н. Корниенко и Е. Антоновой.
Вступительная статья и примечания Н. Корниенко.*