

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

№ 319

8р / 00
С-56
464 852

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1962

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ЛЕНИНГРАДСКОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

№ 319

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Выпуск 66

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1962

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

Сборник включает статьи, посвященные актуальным проблемам современной советской литературы. В статьях анализируются последние произведения известных поэтов, прозаиков, драматургов (Вл. Луговского, Вл. Тендрякова, М. Стельмаха, А. Штейна, С. Алешина и др.). В ряде работ рассматриваются историко-литературные вопросы: Маяковский о роли поэта, Фадеев о сюжете, проблематика пьесы М. Горького «Последние».

Сборник рассчитан на студентов и преподавателей филологических и литературных факультетов, а также на широкие круги читателей, интересующихся советской литературой.

Ответственный редактор доц. *О. Н. Гречина*

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК. ВЫП. 66

О ДРАМАТИЧЕСКОМ КОНФЛИКТЕ

Л. А. Гладковская

«Конфликт» — слово, которое не покидает заголовки книг и статей, посвященных современной советской драматургии. «Конфликт — душа драмы». С этим никому не приходит в голову спорить. Однако, как только возникает необходимость практически руководствоваться этой истиной при оценке драматического произведения или разъяснить природу конфликта в той или иной пьесе, оказывается, что вопрос о конфликте основательно запутан, что нет единого понимания даже самых основ этой проблемы.

Сейчас уже не найдется охотника открыто защищать «теорию» бесконфликтности. Но именно в сегодняшних рассуждениях драматургов и критиков на тему о драматическом конфликте можно столкнуться с идеями, которые неукоснительно, если их брать всерьез, заведут в бесплодную зону бесконфликтности.

На пленуме правления ССП, происходившем в апреле 1960 г. и специально посвященном советской драматургии, А. Салынский призывал к борьбе с бесконфликтностью. Однако ход его мысли был таков, что отставание нашей драматургии от жизни не в этом; главная слабость большинства современных пьес «заключается в неумении со всей художественной силой и достоверностью раскрыть положительное содержание нашей жизни, показать подлинный масштаб деяний и помыслов советского человека». ¹ Получается, что положительное содержание нашей жизни можно раскрыть и без конфликта.

Весьма примечательным в этом плане было выступление Г. Мдивани в дискуссии перед пленумом со статьей «Вопреки правде жизни». ² Здесь как будто все на месте. Есть тезис, что «не может быть драмы без конфликта». Есть призыв избирать

¹ «Вопросы литературы», 1960, № 9, стр. 8.

² «Литературная газета», 1960, 22 марта.

конфликты, выражающие «самое существо сегодняшнего дня, суть нашего движения вперед», открывать новые конфликты. Но вот Г. Мдивани вступает в спор с А. Анастасьевым, который якобы призывает ради искусства поступиться правдой жизни, выдумывать конфликт там, где его и не было, чтобы положительный герой стал героем драмы. И уже оказывается, что изображение конфликта закрывает дорогу положительному герою в художественное произведение, что именно пьесы, написанные по рецептам, предлагаемым Анастасьевым, гальванизируют в нашем искусстве уродливые явления жизни. И что именно поэтому вместо произведений, где были бы герои типа Гагановой, Мамаея, Чижая, появляются пьесы о маленьких человечках с их мелкими судьбами, мелким счастьем. На этом основании Г. Мдивани считает себя вправе даже называть А. Анастасьева «опасным советчиком для наших драматургов». В свое время ему убедительно отвечали и на страницах той же «Литературной газеты»,³ и на самом пленуме; сейчас важно обратить внимание на методологическую сторону спора. Когда Анастасьев ратовал за изображение борьбы героя типа Гагановой с явлениями, чуждыми его психологии, он выступал против иллюстративного решения темы, предупреждая, что настоящей правды жизни в драме нельзя достигнуть простым изображением конкретного подвига Валентины Гагановой. Речь шла не о том, чтобы выдумывать несуществующий конфликт, а о том, чтобы и герой и конфликт были художественным обобщением реальных явлений жизни, идущей в самой жизни борьбы коммунистических чувств с эгоистической потребительской психологией, корыстью, заботой о собственном благополучии. Объяснив этот конфликт выдуманным и ненужным, Г. Мдивани фактически взял под сомнение не только содержание конфликта (он, дескать, устарел), но и вообще необходимость строить пьесу на борьбе противоположных сил. Значит, на зрителя со сцены можно воздействовать, и не прибегая к изображению перипетий борьбы.

Таким же опасливым отношением к конфликту, от которого правда жизни якобы может понести урон, отмечено и выступление критика Е. Северина в дискуссии.⁴ Напоминание А. Анастасьева о специфике драматического произведения он тоже воспринял как призыв к нагромождению выдуманных препятствий, ведущих к отступлению от правды жизни.

Нередко можно встретиться с опасением, как бы обязательность конфликта в драме не приобрела характера догматического требования. С. Алешин на пленуме рассуждал, например,

³ А. Штейн. О коренном и важном. «Литературная газета», 1960, 24 марта; В. Розов. Добрые приметы. «Литературная газета», 1960, 2 апреля; Ю. Каменский. Почему я не согласен с Г. Мдивани. «Литературная газета», 1960, 5 апреля.

⁴ Е. Северин. Слышать и видеть реальную жизнь. «Советская культура», 1960, 7 апреля.

следующим образом: удастся драматургу написать так, что будет только красиво, — прекрасно! Или трудно и красиво (как в «Иркутской истории»), или задушевно и красиво (как в «Якорной площадке»), или весело и красиво (как в «Стряпухе»), или опасно и красиво (как в «Барабанщице»), — прекрасно! Можно все. Нельзя только допустить, чтобы зритель не ощутил красоту нашего дела. И при этом, в сущности, молчаливо признается, что идею красоты нашего дела можно выразить и без конфликта.

Именно это пытался сделать А. Салынский в сценарии фильма «Человек с будущим». Задумав фильм об изобретателе угольного комбайна, он хотел передать «подлинный масштаб деяний и помыслов советского человека» без серьезного конфликта. Незначительные препятствия, которые порой возникают перед главным героем, столь же просто исчезают, он их, по сути дела, не замечает. Девушка, которую он любил, но которая все ждала, когда этот чудак-изобретатель образумится и повзрослеет, ему становится не нужна. Свойственное ей мещанское благообразие героя не задевает. У него появляется новая помощница, которая понимает его с полуслова и готова разделить с ним его жизнь. В нее-то он вовремя и влюбляется. Никаких драм не происходит. Некоторые неприятности доставляет герою его товарищ, который помогал ему в создании первого варианта машины и отказался помогать, когда изобретатель стал работать над другим, более сложным и совершенным. Этот товарищ не рутинер, просто он руководствуется житейской мудростью, согласно которой лучшее — враг хорошего, и считает, что надо было довести до конца первый проект. Изобретатель обходится без товарища, и тот потом сам приходит с повинной. Какой-то рутинер, пытавшийся помешать герою работать во внеурочное время, — фигура эпизодическая, и неудобства, причиняемые им, весьма быстро исчезают. С помощью секретаря райкома партии, который поддерживает изобретателя, рутинер обезврежен. Отсутствие подлинного конфликта здесь призваны заменить различные стихийные бедствия: обвал на шахте, в результате которого погибает близкий товарищ; катастрофа на озере, жертвой которой чуть было не стал сам герой. Но эти обычные подпорки, которые являются спасительными лишь в воображении тех, кто к ним прибегает, только открывают двери шаблону. Отказ от конфликта не принес удачи Салынскому. Получилась бледная скороспелая иллюстрация к биографии замечательного изобретателя, а не произведение искусства, которое по-настоящему способно было бы взволновать «масштабами деяний и помыслов советского человека».

Слов нет, нежизненный, выдуманный конфликт может только погубить пьесу. Поэтому забота о правде жизни при выборе конфликта понятна и необходима. Приходится все же с огорчением отметить, что чаще считается более важным оберегать правду жизни, чем рассматривать конфликт как необходимое

средство достижения этой правды в драматическом произведении. А между тем без такой постановки вопроса признание конфликта душой драмы теряет всякий смысл.

Уроки борьбы с пресловутой «теорией» бесконфликтности в начале 50-х годов, конечно, не прошли даром; своеобразная «конфликтобоязнь» выступает нынче в более завуалированной и сложной форме. Но она и теперь продолжает наносить вред нашей драматургии. И та теоретическая путаница, которая существует в вопросе о драматическом конфликте, мешает с ней разделаться всерьез.

Очевидно, следует прежде всего договориться о том, что же все-таки составляет сущность и основу драматического конфликта. Казалось бы, тут все ясно. Основу драматического конфликта должны составлять объективно существующие противоречия самой жизни. Однако почему же тогда напоминание о необходимости конфликта в драме воспринимается как призыв выискивать теньевые стороны жизни? И вот уже вам рисуют с предупредительными целями неприглядную перспективу: положительный герой должен всегда появляться в окружении отрицательных персонажей или выступать сам с изъянами и червоточинами! Перспектива в самом деле малособлазнительная. Но обязательно ли она должна быть уготована драматургу, который примет на вооружение тезис о художественном отражении противоречий жизни? Не имеем ли мы тут дело со своеобразным предубеждением, которое психологически понятно, но возникает из серьезного философского заблуждения, причем оно свойственно отнюдь не только писателям и критикам. За него отвечают прежде всего философы. В этой связи полезно обратиться к некоторым моментам широкой дискуссии, которая проходила на страницах «Вопросов философии» в 1956—1958 гг. и была посвящена проблеме противоречий при социализме.⁵

В течение длительного времени догматическая трактовка известной формулы И. Сталина о полном соответствии производственных отношений производительным силам при социализме по существу снимала эту проблему с обсуждения. Теперь участники дискуссии исходят из того, что социализм, как и всякая социально-экономическая формация, в основе своего развития имеет противоречия. Споры шли о том, каково же основное противоречие, что считать главным, каковы многообразные формы его проявления и специфические формы разрешения. Так было до того момента, пока ленинградские философы Тугаринов и Рожин не выступили со статьей, в которой подвергли сомнению тезис о противоречиях как движущих силах социалистического

⁵ Проблеме противоречия в свете современной науки и практики была посвящена и научная конференция в Институте философии Академии наук СССР весной 1958 г. Материалы конференции печатались также в «Вопросах философии».

общества.⁶ Их выступление было не одиноким. В том же духе велись рассуждения и в статье Е. Т. Лукиной «Не противоречия, а преодоление их движет вперед».

С точки зрения авторов этих статей, признание противоречий в нашем обществе принижает его, т. е. противоречия рассматриваются как нечто зазорное, тормозящее развитие общества. Предубеждение относительно противоречий так сильно, что авторы названных статей пытаются подвести под него «теоретическую» базу, ограничив сферу действия закона единства и борьбы противоположностей, подвергнув сомнению всеобщий характер одного из основных законов материалистической диалектики. Они определяют его как «теоретический аналог, обобщение и сколок с противоречий капиталистического общества». «Источником силы и могущества социалистического лагеря, — пишут они, — являются не внутренние противоречия, а единство и сплоченность всех его сил». Ссылаясь на единство партии, на морально-политическое единство нашего народа, они обнаруживают вульгарный подход и к понятию единства, и к понятию противоречий. Сейчас нет необходимости подвергать подробному критическому анализу эти положения. Участники дискуссии убедительно показали субъективизм авторов. Словно специально для любителей запугивать приверженцев конфликта в драме пристрастием к теневым сторонам жизни, они рассматривают противоречия как нечто привнесенное извне, сводят их до уровня житейских склок, дряг и неполадок: «Разве, — пишут они, — дружно, без внутренних противоречий работающий коллектив работников в любой отрасли советской жизни менее способен к развитию, чем раздираемый противоречиями и неполадками?» Такое узкое понимание противоречий заставляет их считать, что противоречия могут играть не только положительную, но и отрицательную роль, иначе якобы не было бы надобности вести борьбу за разрешение противоречий. Нетрудно заметить, что подобная логика рассуждений открывает дорогу самой настоящей бесконфликтности.

Для правильной постановки вопроса о драматическом конфликте решающее значение всегда будет иметь марксистско-ленинское учение о противоречиях. Противоречия социалистического общества, как и любого другого общества, объективны, складываются независимо от сознания как объективный результат повседневной деятельности людей. Преимущества социализма перед капитализмом не в том, что социализм будто бы свободен от противоречий или что они не являются источником развития, а в том, что они не антагонистичны. «Антагонизм и противоречие совсем не одно и то же, — писал Ленин. — Первое исчезнет, второе останется при социализме».⁷ Социалисти-

⁶ В. П. Рожин и В. П. Тугариннов. О противоречиях и движущих силах. «Вопросы философии», 1957, № 3, стр. 136—138.

⁷ Ленинский сборник XI, стр. 357.

ческое общество имеет возможность своевременно вскрывать возникающие в процессе развития противоречия и, не доводя дело до антагонистического конфликта, преодолевать их, т. е. разрешать в борьбе. И поскольку в нашем обществе огромную роль играет субъективный фактор, начало сознательности, познание конкретной природы того или иного противоречия дает возможность Коммунистической партии, правительству найти средства для скорейшего разрешения противоречия, т. е. создать условия для более безболезненного рождения нового.

Относительно конкретного понимания основного противоречия социалистического общества у философов нет полного единства, идут споры, но, по-видимому, правы те, кто говорит о противоречиях между производительными силами и производственными отношениями.⁸ Социалистические производственные отношения как определенный исторический тип соответствуют производительным силам. Однако отдельные стороны, конкретные формы производственных отношений постоянно стареют, отстают от развития производительных сил. Это отставание частичное, но, поскольку оно происходит в сердцевине общественного устройства, — становится сильнейшим тормозом развития.

Разрешение антагонистического конфликта предполагает уничтожение той основы, на которой возникло противоречие, с помощью общественных сил, заинтересованных в ее уничтожении. Разрешение неантагонистического противоречия происходит на той же основе, на какой возникло это противоречие, ибо в социалистическом обществе в условиях общественной собственности на средства производства нет социальных сил, заинтересованных в увековечении данного состояния производственных отношений, когда они начинают частично отставать.

Важнейшие экономические мероприятия партии в последние годы — совершенствование плано-экономических отношений в промышленности, новый устав колхозов и порядок оплаты трудя, изменение форм взаимоотношений колхозов и МТС, коренная реорганизация последних, новый порядок взимания сельскохозяйственного налога и т. д., вплоть до решений мартовского Пленума ЦК КПСС 1962 г. о переходе к новой системе земледелия, реорганизации управления сельским хозяйством, — вытекают из необходимости подтягивания отстающих производственных отношений, из необходимости разрешения противоречий между двумя сторонами способа производства. Это противоречие охватывает всю сферу отношений социальных групп, сказывается не только на их экономическом, производственном, но и на общественном положении, на всем развитии общества,

⁸ Убедительно писал об этом, например, И. С. Шариков в статье «Противоречие между производительными силами и производственными отношениями — основное противоречие социализма» («Вопросы философии», 1958, № 10, стр. 131—136).

имеет разнообразные формы выражения и непосредственно в сфере труда, и в духовной, идеологической жизни. В «Анти-Дюринге» Энгельс писал, что противоречие между общественным характером производства и частной формой присвоения продуктов *«заклучало в зародыше все коллизии современности»*.⁹ Это не суживает представления о поистине безграничном разнообразии коллизий, свойственных капиталистическому обществу, но заставляет помнить о сущности этих коллизий, о их связи с основным противоречием, основным конфликтом общества.

В корне изменилась природа общества, иные формы, иной характер приобретает основное противоречие в социалистическом обществе, но и оно заключает в зародыше все коллизии современности, сложно и многообразно проявляясь в разных сферах жизни, человеческих отношений. И это обязывает не искать другой источник развития нашего общества, а конкретно анализировать многообразие проявлений противоречия и особенности его разрешения. В этом смысле у искусства те же задачи, что у общественных наук.

У нас правдиво и много пишут о необходимости знания жизни. Действительно, если художник берется писать о современности, он должен отчетливо видеть главное содержание современной эпохи на основе множества конкретных наблюдений и впечатлений. Невозможно писать о герое современности без «интимного» знания его жизни во всех ее личных и общественных связях. Но должно быть абсолютно ясно, что сущность современности невозможно постигнуть, отвлекаясь от реальных, объективных противоречий живого развивающегося социального организма.

Отставание драматургии, остающееся серьезным и сегодня, сказывается разнообразно: идейная мелкотравчатость, неумение выписать характер современника, художественная незрелость и т. д. Но главная беда — эмпиризм, описательность, иллюстративность, неумение подняться до больших художественных обобщений. В этом смысле проблема драматического конфликта является поистине ключевой.

Конечно, знание противоречий, составляющих сущность явления, обуславливающих его развитие, обязательно во всех областях литературы, это один из главных принципов: метод нашей литературы предполагает изображение жизни в революционном развитии. Для драматургии это приобретает особое значение, ибо конфликт — пружина драматического действия. А действие — закон драмы. Опыт развития советской драматургии подтвердил известную мысль Белинского: «Драма не должна быть ни простым списыванием с природы, ни сбором отдельных, хотя бы и прекрасных сцен, но образовывать собою отдельный, замкну-

⁹ Ф. Энгельс. Анти-Дюринг. Госполитиздат, 1953, стр. 254.

тый мир, где каждое лицо, стремясь к собственной цели и действуя только для себя, способствует, само того не зная, общему действию пьесы». ¹⁰ Разъясняя природу драматического начала в статье «Разделение поэзии на роды и виды», Белинский писал, что «драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого». ¹¹ А в десятой статье о Пушкине он сформулировал эту мысль так: «Драматизм как поэтический элемент жизни заключается в столкновении и сшибке (коллизии) противоположно и враждебно направленных друг против друга идей, которые проявляются как страсть, как пафос». ¹²

Каждая пьеса должна быть по сути своей «моделью мира», как его видит художник. Но концепция жизни, утверждаемая драматургом, только тогда получит свое воплощение, когда в драматическом конфликте, в коллизиях, построенных на действиях и противодействиях персонажей, так или иначе найдут преломление реальные объективные противоречия, составляющие сущность жизни в ее революционном развитии.

Иные критики, справедливо ратуя за изучение жизни, выступая против умозрительных, схематичных, рационалистически создаваемых конфликтов, призывают драматургов в выборе драматического конфликта идти от конкретных наблюдений, от фактов, от реальных ситуаций, но при этом слишком расширительно толкуют положение об отражении объективных противоречий жизни в драматическом конфликте. Оказывается, что чуть ли не всякое объективно существующее противоречие может составить содержание драматического конфликта. Наиболее отчетливо и последовательно эту точку зрения отстаивает И. Киселев в книге «Конфликты и характеры». ¹³ Намерения у него совершенно правильные: автор книги исходит из того, что «бесконфликтной драматургии быть не может, как не может быть бесконфликтной жизни». Он заботится о расширении возможностей драматургии за счет многообразия драматических конфликтов, подсказываемых самой жизнью. Но при этом он рассуждает так: противоречия и трудности есть в любом деле; возьмем, предлагает он, процесс изготовления шагающего экскаватора ЭШ-1. «В свое время машинисты-экскаваторщики предъявили серьезные претензии к строителям этой умной и мощной машины — коллективу Ново-Краматорского завода. Экскаваторщики сказали много горьких слов машиностроителям, обвинили их даже в халтуре, в пренебрежении к интересам великих строек коммунизма. Краматорцы, в свою очередь, резко выступили против проектировщиков экскаватора — конструкторов Гипроуглемаша,

¹⁰ В. Г. Белинский. Эстетика и литературная критика, т. I. М., Госполитиздат, 1959, стр. 527.

¹¹ Там же.

¹² Там же, т. 2, стр. 504.

¹³ И. Киселев. Конфликты и характеры. М., 1957.

упрекая их в лености мысли, в нетворческом подходе к делу. Конструкторы не подумали о лучшем способе решения поставленной перед ними задачи, об удобствах обслуживающего персонала, о нуждах завтрашнего дня, о новых требованиях, выдвигаемых жизнью». «Разве, — спрашивает критик, — в этих столкновениях не имелись свои идейные, моральные и психологические проблемы, достойные художественного отображения?»¹⁴

Демонстрируя свое «знание жизни», критик и дальше приводит ряд примеров, которые призваны доказать, что чуть ли не любые столкновения могут и должны быть предметом художественного изображения. Драматургу предлагается лишь выявлять проблемы. В свое время Б. Лавренев справедливо иронизировал по поводу пьес, в которых источником семейных драм оказывались разные взгляды мужа и жены на методы окучевания картофеля. Конечно, в принципе каждый факт, каждая человеческая судьба в известной мере отражают существенные стороны нашей жизни. Но ведь вопрос о мере — не случайный вопрос, и драма, как и всякое искусство, не может отказаться от художественного обобщения. Возлагать на драматургию обязанность показывать противоречия и неполадки в любом деле — значит обрекать ее на мелкотемье и иллюстраторство.

В последнее время можно столкнуться с рассуждением такого рода: в нашей жизни встречаются явления, отражающие пережитки прошлого: есть жулики и казнокрады, взяточники и т. д. Но эти отрицательные явления и образы не могут отражать типические отношения нового общества, раскрыть магистральный путь его развития.¹⁵ С этим невозможно не согласиться. Нельзя не понять досаду А. Салынского на авторов пьес о бригадах коммунистического труда, которые считают своим долгом «строить их на борьбе с пьянством, хулиганством, сквернословием и прочим уголовным хамством», словно в борьбе за коммунистическое сознание действительно нет другой заботы, как «схватить за руку потенциального убийцу или хама?»¹⁶ Но далее выдвигается такая альтернатива: «Как же нам показывать лучшие наши идеалы? В том виде, как их топчут всякие хлюпки, всякие „взломщики тишины“, или в том, как им следуют истинные герои жизни?» И так, или изображение героев, утверждающих в своей жизни идеалы, или борьба против испачканного грязью прошлого человечка. При такой альтернативе предпочтение отдается первому. Спасение драматургии Салынский видит в том, чтобы восстановить правильную расстановку сместившихся было акцентов и сосредоточить внимание на

¹⁴ Там же, стр. 24—25.

¹⁵ А. Кузнецов. Театр, драматургия, жизнь. «Театр», 1961, № 10, стр. 47.

¹⁶ А. Салынский. Художник и время. «Театр», 1961, № 9, стр. 40.

«за», а не на «против». За что борются новые люди? И при этом Салынский, в сущности, проходит мимо той борьбы, где «за» и «против» неотделимы, ибо утверждение новой прогрессивной общественной тенденции невозможно, немислимо без отрицания.

Между тем пьеса Н. Погодина «Цветы живые», рассказывающая о рождении бригады коммунистического труда, как раз тем и интересна, что в ней атакуются не только пережитки капиталистического общества, но и то, что сегодня еще является нормой жизни нашего общества, но уже представляет собой, в сущности, его вчерашний день, если смотреть на это с высоты задач коммунистического развития. Большой удачей является в пьесе Погодина образ Родина. Мастер цеха, бывший рабочий, тридцать лет на заводе. За его плечами большой жизненный опыт, в котором нашли отражение важнейшие страницы биографии рабочего класса нашей страны. Богатый жизненный опыт приучил его верить в разумность планового ведения хозяйства. Да, цех нуждается в реконструкции, но в реконструкции нуждаются и другие заводы. Не искусственна ли торопливость бригады Николая Бурятова, составившей план повышения производительности труда, который предполагает и реконструкцию цеха? Родин мыслит, как ему кажется, по-государственному, весь предшествующий трудовой опыт приучил его так мыслить, осознавать необходимость координации всех действий. Но этот жизненный опыт подсказывает ему формулу: «За вас подумано, ваше дело — вкалывать». И в ней его житейская умудренность оборачивается слепотой, непониманием исканий Николая Бурятова и его товарищей. Он — душа цеха, царь в своем цеху, оказывается пропагандистом идеи равнодушия, а это, как справедливо замечает Николай, источник всякой пошлой обывательщины. Родин — субъективно честный коммунист; он в свое время многое сделал для Николая («как сына, берег, как сына, вел»). Он не бюрократ, не рутинер, но, как говорит Николай, «несвежий человек». И Родину и Бурятову свойственно чувство «хозяина», «хозяйский взгляд», но они вкладывают разное содержание в эти понятия. В момент горьких раздумий Родин вспоминает о разговоре со старыми рабочими цеха: «Мне Егорушкин заметил: „Гриша, каким же мы с тобой трудом тридцать лет занимались, капиталистическим, что ли?.. Мы же делали то же самое, что они“». Для него настоящей драмой было бы признание, что он тридцать лет не так работал. И он защищается от необходимости это признать настороженно-насмешливым отношением к затее Бурятова. Впрочем, это не мешает ему душой болеть за Николая. Ведь он уверен, что из затей «гения» ничего не выйдет, и ему больно за Николая, который на это «душу тратит». При всех взаимных симпатиях сейчас Бурятов и Родин противники. Николай вынужден не только принять опыт Родина, но и отвергнуть его. И соратниками они смогут стать

только тогда, когда Родин, пережив драму, сам «переступит» через свой опыт.

Отношения Родина с Николаем, с дочерью, с любовницей Серафимой психологически достоверны, отвечают его характеру, его настроениям. И за всем этим стоит драма «несвежего» человека, в которой своеобразно преломился смысл перемен, творимых истинными героями жизни в соответствии с общественными потребностями своего времени.

Правда, недостатки пьесы Н. Погодина очевидны, драматургу явно не хватает живого ощущения характера современника из рабочей молодежи. Образ Николая Бурятова сделан несколько рационалистично, и все же изображение главных героев жизни только выиграло от того, что Погодин, обратившись к существенным противоречиям общества, открыл перед этими героями более широкое поле борьбы, чем борьба против человечка, испачканного грязью прошлого и попирающего идеалы.

К сожалению, из признания, что отрицательные явления и образы не могут раскрыть магистральные пути развития нового общества, делаются неверные выводы относительно природы новых конфликтов. Эти новые конфликты предлагается искать в разности индивидуальных человеческих характеров. «Драматизм может быть заключен и в характерах людей честных, по-настоящему преданных народу и коммунизму. Он обнаруживается тогда, когда люди одной цели вступают в столкновение, возникающее *из разности индивидуальных характеров*, из различных взглядов на решение тех или иных практических задач, из разных мер партийности, сознательности, принципиальности. Люди одной цели вступают в подлинную драматическую борьбу не потому, что один из них хороший, а другой плохой, а потому, что каждый из них обладает *своим опытом, своим темпераментом, своим представлением* о том, как следует поступить в данном случае, *своим самолюбием*, словом, *своим характером*».¹⁷

Разумеется, различие опыта, различие взглядов могут быть источником столкновений, но в том случае, когда за этим стоят серьезные общественные противоречия. Здесь это не оговорено, а акцент сделан на индивидуальных качествах личности, и наиболее надежным путем постижения современности признаны столкновения, возникшие из разности индивидуальных характеров.

Мысль эта не новая. Еще в пору, когда «теория» бесконфликтности обретала голос, Н. Вирта в своей печально известной статье о кинофильме «Сельский врач» утверждал, что новые формы драматургии надо искать в столкновении характеров советских людей. Поскольку нет одинаковых людей, людей с оди-

¹⁷ А. Кузнецов, ук. статья, стр. 47 (курсив мой. — Л. Г.).

наковыми взглядами, настроениями, два разных человека, оказавшись на одной сценической площадке, обязательно столкнутся. На первый взгляд это близко мысли Горького, который, предлагая Станиславскому программу для театра импровизации, нарисовал несколько характеров и заметил, что «если только имеются твердоочерченные живые характеры — их столкновения неизбежны; поставьте эти характеры друг против друга, они тотчас же начнут действовать, т. е. жить».¹⁸ Однако по существу речь идет о разных вещах. Горький имеет в виду столкновения разведения форму их сценического бытия. У Вирты столкновения разных характеров рассматриваются как единственное объективное содержание драматического конфликта. Возрождать эту точку зрения на конфликт — значит снова открывать дорогу бесконфликтности, отвлекать драматургов от художественного познания главных движущих противоречий жизни в их конкретно-историческом выражении, предавать забвению непреложный принцип реалистического искусства: необходимость включать в мотивы действий героев объективные потребности времени, эпохи. Ведь как бы ни были индивидуальны цели, прихоти — возвышенные или низкие, — все равно они имеют право на существование в искусстве больших художественных обобщений, только если в них преломляется сущность общественной практики народа в ее реальном историческом содержании.

Напомним, из чего складывается оценка трагедии Лассала «Франц фон Зикинген», данная Энгельсом в письме к Лассалу от 18 мая 1859 г.: из ответа на вопросы, действительно ли главные действующие лица являются представителями классов и направлений, а стало быть, и определенных идей своего времени; черпают ли они мотивы своих действий в мелочных индивидуальных прихотях или в том историческом потоке, который их несет; и, наконец, достаточно ли резко разграничены, противопоставлены друг другу характеры, т. е. достигнута ли шекспировская живость характеров.

Художник, который обращается к неантагонистическим конфликтам современной действительности, не освобождается от «включения» исторического времени в характеры героев, помыслы и цели которых должны корениться в реальных коллизиях, существенных для современности. В последние годы было написано немало пьес, в которых герои не имеют права называться характерами именно потому, что они не несут отпечатка своего времени, и поэтому взаимоотношения между ними не выражают собой объективные исторические противоречия. К каким это ведет результатам, можно видеть хотя бы на примере пьесы Г. Мдивани «Тревожная ночь». Пафос этой пьесы состоит в утверждении, что и сегодня, в мирных условиях, борьба продол-

¹⁸ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 29. М., 1954, стр. 262, 261.

жается. При таинственных обстоятельствах убит сотрудник одного научно-исследовательского института, занимающегося актуальными проблемами физики. Хотя в ходе расследования обнаруживается, что убийство совершено с целью похищения секретных материалов, притом посланцем с «другого берега» на деньги, специально отпущенные на подрывную работу в социалистической стране, драматург отказывается строить сюжет на изображении борьбы двух миров. Чрезвычайное происшествие, заставившее обитателей дома отдыха провести тревожную ночь, понадобилось автору для того, чтобы решить завязавшийся среди отдыхающих спор: можно или нельзя сейчас складывать оружие, можно ли считать, что наступило время спокойной жизни. В соответствии с этим основное внимание сосредоточено на споре Саватеева с Харитоновым. По замыслу этот спор должен был стать главным драматическим нервом пьесы, в него должны были быть втянуты и другие персонажи. И кульминация связывалась с моментом, когда выяснялось, что жертвой преступной руки мог быть сам Саватеев; то, что убили другого ученого, — чистая случайность. Саватеев осознает окончательно свою неправоту и соглашается, что действительно надо быть бдительным. Авторская идея восторжествовала, ибо основной ее противник сдал свои позиции. Однако что представляет собой Саватеев, который отстаивает право на спокойную жизнь? Он уже немолодой человек, авторитетный и уважаемый всеми ученый; по-видимому, у него за плечами нелегкая жизнь. И вот теперь он встречает с раздражением суждения своего приятеля, который утверждает, что и сейчас жизнь — это борьба. Саватеев устал бороться. В некоторых его рассуждениях появляются ревизионистские нотки, однако драматург не углубляется в их существо и не делает их сколько-нибудь важными для понимания жизненной позиции героя. Если пьеса и позволяет зрителю до некоторой степени представить характер настроений Саватеева, то их легко принять за простое старческое брюзжание, и потому гневный пафос автора не получает своего оправдания. Спор Саватеева с Харитоновым выливается в чисто словесную игру, которая не может всерьез увлечь ни участников спора, ни зрителей. Действующим лицам остается бездействовать, их сценическая жизнь заполнена обывательской болтовней. Более того, включенная в сюжет гибель человека лишь как доказательство того, что враги не бездействуют, даже ослабляет драматическое начало пьесы. В самом деле, этот факт интересен драматургу только тем, что он свершился, он нужен как решающий аргумент в споре. Под этим углом зрения выявляется отношение окружающих к происшествию. И создается впечатление, что перед нами равнодушные, даже бездушные, черствые люди: убит близкий им человек, член их коллектива, которого любили и уважали при жизни, а теперь его гибель не вызывает потрясения, естественного чувства тяжелой утраты, — одни обеспокоены

тем, как бы их не сочли виноватыми, другие поражены тем, что в мирное время такое могло случиться.

Конфликт, не имеющий реальной жизненной основы, не стал подлинной драматической коллизией. Он выполняет чисто служебные функции — подвести зрителя к пониманию правильности основной идеи. Но сама идея оказалась на уровне плоского назидания, за ней нет той полноты реальных жизненных связей и отношений, к познанию которых мог бы подвести конфликт, если бы он был художественным отражением существенных противоречий действительности.

Надежда на то, что сама разница характеров определит остроту конфликта, неизбежно ведет к поражению как раз на том участке, который, казалось бы, при этом находится более всего под опекой драматурга, страдают прежде всего характеры героев. Вот «Сибирская новелла» Льва Митрофанова, удачно дебютировавшего в 1957 г. пьесой «Сердца должны гореть». Новая пьеса не лишена интереса. Драматург умеет создать напряженную ситуацию: летчику, который разбил самолет, так как не захотел вернуться на аэродром, заметив неисправность самолета, теперь угрожают тяжелые последствия. А он в ожидании своей судьбы совершает еще один поступок в нарушение всех норм дисциплины и установленных правил: летит на чужом самолете, к тому же обманным путем поднятом в воздух, тайком, в бурю, с врачом на борту самолета, к месту, где лежит больной, которому нужна срочная операция. Что же это за человек, который пренебрегает благоразумием, не боится никаких последствий, идет на крайний риск? В пьесе его поведение определяется индивидуальными свойствами его характера: это человек с неуравновешенным темпераментом, живущий непосредственными импульсами, лихой парень, которому все нипочем. Он груб, резок в обращении с людьми, ибо вообще иронически относится ко всяким нормам человеческого общежития, но автор с самого начала стремится внушить зрителю симпатии к этому герою. Для этого он заставляет глядеть на Кострова сначала глазами паренька, восторженно удивленного первым знакомством с чудесным царством самолетов, а затем глазами девушки, в душе которой зарождается любовь к непутевому пилоту. Кострову противопоставлен другой персонаж, тоже летчик, — пилот гражданского флота, примерно того же возраста, только совершенно не похожий по характеру. Саженов — прямая противоположность Кострову. Это подтянутый, вежливый, уравновешенный, с безукоризненными манерами человек, тоже опытный летчик, но иронически относящийся к лихачеству в воздухе и поэтому не склонный подвергать себя риску, если ему кажется, что риск напрасен. Автор заранее подготавливает почву для антипатий зрителя к этому персонажу. Вероника, которой по душе «ненормальность» Кострова, могла полюбить Саженова, но не полюбила — она хотела бы его видеть «чутью»

другим, может быть, небритым, с оторванной пуговицей». Далее Саженев окончательно посрамлен, а Костров возвеличен. Когда решался вопрос: лететь или не лететь к больному, Саженев отказался лететь, хотя формально мог. Костров формально не мог, по полетел, ибо счел нужным ради дела пренебречь другими соображениями. Чем же объясняется разность поведения этих двух летчиков в одной и той же ситуации? Оказывается, личными качествами: один храбр, другой трус. Но мы должны верить на слово автору.

Саженев не хотел рисковать потому, что считал риск напрасным, он не видел возможности посадить самолет благополучно. Так же рассуждал и начальник аэродрома, запретивший вылет. Костров фактически доказал, что это было ошибочное представление. Но он не стал никого убеждать и действовал анархически. Мы должны поверить, таким образом, что самолет приземлился благополучно не по прихоти автора, а потому, что была возможность, которую проглядел и Саженев, и начальник аэродрома. Зрителю предлагается восхищаться безрассудной храбростью и считать не стоящими никакого внимания заботы о том, чтобы риск все же имел какие-то резоны, словно не имеет никакого значения, есть или нет хоть какие-нибудь шансы на благополучный исход. А для того чтобы не было колебаний в оценке личности Саженева, автор заставляет его делать подлости, писать донос на Кострова уже после того, как главное испытание позади. В Саженеве есть черты службиста, но этого недостаточно для совершения подлости. Он не может бояться за себя (полет запретил Дорохов), так что нет необходимости задним числом, в порядке самооправдания, порочить Кострова. Остается думать, что он хочет утяжелить вину Кострова, надеясь таким образом способствовать удалению соперника в любви к Веронике. Но эти низкие побуждения все же не проясняют его жизненной позиции. И приходится на слово принимать оценку Дорохова: «Саженев — шкура», — усиленную наивным замечанием паренька: «А он не шпион?»

Немотивированность поступков и основных помыслов героев ведет к неясности реального общественного содержания характеров; в итоге — насильственная попытка убедить, что в данном случае благоразумие было трусостью шкурника, а безрассудный анархизм — проявлением храбрости.

Весьма мало проясняет содержание конфликта побочная линия пьесы. Главный геолог присика должен вернуться в Москву, к семье, после пяти лет работы в Сибири. И вот он на аэродроме, в обществе женщины, которая делила с ним все трудности таежной бродячей жизни первопроходчиков. И он, и эта женщина, Марина, — люди с острым чувством общественного долга, которые испытывают счастье, живя для других. Геолог решается на разлуку с любимой женщиной, чувствуя свой долг перед семьей, хотя она давно стала ему чужой и далекой;

но когда он узнает, что работам на приисках угрожает обвал, он меняет свое решение и остается в Сибири, несмотря на то, что оказавшаяся случайно на аэродроме его дочь, так сказать, живо напоминает ему о долге перед семьей. И геолога, и Марину, и доктора, пренебрегающего личной опасностью, сближает друг с другом именно эта преданность идее служения людям. Очевидно, эти персонажи своим присутствием в пьесе должны сделать более очевидной моральную правоту Кострова, утвердить гуманизм как норму жизни. Но основная коллизия, фиксировавшая внимание на различии индивидуальных характеров и не вскрывшая той общественной почвы, на которой сегодня утверждается гуманизм как норма человеческого поведения, не обогащает понимания сущности этого гуманизма. Казалось бы, в пьесе есть приметы современности: Костров — бывший летчик военного флота, попавший под демобилизацию в результате сокращения армии, «актуальна» судьба паренька-сироты, взятого на поруки. И все-таки пьеса не является отражением современности.

Какие возможности таила та же проблема, близкая по существу коллизия и даже близкие по некоторым штрихам к персонажам Митрофанова характеры, можно убедиться на примере «Океана» А. Штейна. Пьеса эта имеет большой успех, в Москве ее ставят одновременно Театр Советской Армии и Театр им. Вл. Маяковского, в Ленинграде этот спектакль стал также заметным событием театральной жизни сезона 1961/62 г. Пьеса ставится во многих других театрах страны. Несомненно, А. Штейн, много лет работающий для театра, опытнее Л. Митрофанова. Но в этой пьесе А. Штейн тоже пробует новые для себя драматургические формы. Главная же причина успеха пьесы в том, что А. Штейн языком искусства осветил истинно современное содержание проблемы гуманизма.

Капитан миноносца «Взволнованный» Александр Платонов, коммунист, нарушает долг командира, воинскую дисциплину, сознательно скрыв от начальства пьяный дебош своего друга и подчиненного лейтенанта Часовникова. В конкретных обстоятельствах это, несомненно, акт храбрости. Взяв на свою личную ответственность решение о Часовникове, сознательно пойдя на обман начальства, да еще вовлекая в обман старшину Задорнова, Платонов рискует многим. У него не может быть даже надежды на то, что происшествие удастся скрыть. О том, что Платонов решил не подавать рапорт начальнику, известно старпому Туману, который не одобряет всей линии поведения Платонова и глубоко не согласен с ним в данном конкретном случае. Платонов не тешит себя иллюзией, что Туман не подаст лично от себя рапорт о случившемся. Риск тем более велик, что ЧП произошло перед заграничным походом и Платонову предоставлена честь вести свой корабль головным.

Почему так поступил Платонов? Во имя чего он это сделал?

Разрешение сложившейся острой коллизии связано с раскрытием облика Платонова как командира, коммуниста, человека. То, что сделал Платонов, — вполне в духе его индивидуальности. Еще 6 лет назад, напутствуя выходящих в жизнь курсантов, контр-адмирал сказал о нем: «Мнишь много». Уловил эту черту личности Платонова и адмирал Миничев, выслушав рассказ о происшедшем. Не без иронии он обращается к Платонову: «Сам рапорт порвал?.. В кусочки?.. И старшину научил, вахту?.. Сам узлом завязал! Сам, на свою личную, персональную? все взял на себя?.. Сам? Сам. Все сам». А узнав, что на флот Платонов пришел по путевке райкома комсомола, заметил: «Сам попросился?» Ну, конечно. И рапорт порвал сам, и попросился сам, теперь остается только самому себя сдать под арест. А как умеет Платонов сам «узлы завязывать», зритель имел возможность убедиться не раз (линия Платонов — Маша — Анечка). Драматург не боится довести эту черту характера героя до почти отталкивающей резкости, придавая ей то оттенок деспотизма, то черты грубоватой прямолинейности, психологически вполне оправданные.

Однако Платонов выступает в пьесе как воплощение определенной общественной тенденции, которая прокладывает себе дорогу в борьбе с тем, что мешает ей утвердиться. Сам Платонов хорошо осознает это: «То, что начальник гауптвахты ушел в баню и Часовникова не сдали на гауптвахту, это чистая случайность, конечно. Но что такое случайность? Это проявление закономерности. А закономерность, Василий Иванович, в том, что на гауптвахте сейчас пусто. Можно сажать... а можно и не сажать. Гораздо лучше, Василий Иванович, не сажать. Труднее, но лучше. Да опыт показывает — и не труднее. Но лучше». По поводу пустующих на гауптвахте топчанов тот самый лейтенант, который докладывал Платонову о задержанном в пьяном виде Часовникове, сказал: «Гуманизм, елки-палки!» И это очень точная и емкая реплика, в которой звучит и одобрение перемен, и чувство удивления перед непривычным, а может быть, даже и опасение: хорошо-то хорошо, да лишку бы не хватить.

Именно потому, что в поступке Платонова старпом Туман чувствует что-то новое, плохо ему понятное, он не может принять действия капитана. Честный службист уже на собственном горьком опыте испытал эти новые веяния, ведь его понизили в старпомы, а душой он не понял и не принял этого понижения.

Уяснить, какие же существенные тенденции современности отражены в пьесе, нельзя без образа Часовникова, по поводу которого более всего спорили критики, упрекая драматурга за неясность. Часовников — друг и подчиненный Платонова, вместе с ним окончивший училище, «классный специалист», по определению Платонова, а «специальность у него золотейшая — XXI век». Но Часовников хочет уйти с флота во чтобы то

ни стало. И так как демобилизации он не подлежит и Платонов не хочет содействовать этому, Часовников сознательно решается на позор: он напивается и в пьяном виде, дебоширя, попадает в руки патруля.

Чем определяется эта линия поведения Часовникова? В Театре им. Вл. Маяковского артист А. Лазарев играет психически неуравновешенного молодого человека, который не знает и не может знать, в силу склонности к истерическим поступкам, что он может сделать и что сделает. Решения, которые он принимает, непродуманны, незрелы. Критик В. Залесский в рецензии на спектакль эту трактовку не принимает, считая, что у Часовникова — А. Лазарева «слишком много... рефлексий, истеричности, перевозбужденности». Но вторгаясь в споры о Часовникове, он в свою очередь предлагает «версию», которая объясняет столкновение Часовникова с Платоновым лишь особенностями индивидуального характера первого, его личными склонностями. Залесскому кажутся неоправданными в устах советского офицера признания, что все его существо штатского и демократа протестует против необходимости подчиниться приказу, что думающему человеку труднее наводить торпеду на цель, «хотя бы... хотя бы и во имя цели». Критику хочется видеть в этом не какое-нибудь вольнодумство, толстовство или даже еще что-нибудь похуже, а просто упрямство человека высокой технической культуры, который хочет, мечтает идти дальше в глубь науки, а не морской волны. «Может же такое случиться!.. То, что произошло с Часовниковым, — редкий случай (профессия определяет путь жизни и защищает от необдуманных поступков), но все же это могло случиться и могло, как звено, лечь в основу конфликта».¹⁹

На самом же деле эти размышления прямо противоречат содержанию образа Часовникова; критик ставит под сомнение общественный смысл высказываний Часовникова, а для драматурга это имеет первостепенное значение.

Часовников не случайно цитирует поэму А. Твардовского «За далью — даль»:

И не сробели на дороге,
Минуя трудный поворот,
Что нынче люди, а не боги
Смотреть назначены вперед.²⁰

«Нас научили думать, мыслить, размышлять, не только размножаться. За эти годы мы стали много, очень много думать». У «завихрений» Часовникова та же почва, что и у линии Платонова. Во всех своих поворотах мысль Часовникова — не

¹⁹ В. Залесский. Два «Океана». «Театр», 1961, № 9, стр. 97.

²⁰ Показательно, что эти строки, а также другие высказывания этого рода исключены из речи Часовникова в спектакле Театра им. Маяковского. Для концепции образа, предложенной театром, они оказались ненужными.

просто вздор, который несет упрямый мальчишка-слюнтяй. Она выросла на почве борьбы против нарушений демократии, против отсуплений от гуманистических норм, на почве борьбы против превращения людей в послушные орудия чужой воли, против принижения личности, против стирания индивидуальности, против мелочной опеки и регламентации, против недоверия к человеческой личности. В рассуждениях Часовникова синтезированы реальные умонастроения, вызванные серьезными общественными переменами, совершившимися на наших глазах. Часовников не случайно так нападает на свое существо штатского и демократа. Ему кажется, что армия по самой своей сути не допускает свободы, сводит на нет самостоятельность и инициативу, регламентируя уставом каждый шаг человека. Во всех его суждениях, попахивающих то анархизмом, то либерализмом, то пацифизмом («интеллигент не может убивать»), есть своя последовательность: это разные грани известных умонастроений, возникших на крутом повороте эпохи борьбы против последствий культа личности.

Платонов дает отпор этим мыслям Часовникова по всем линиям, он резок в своей оценке. Но не только словами, а реальными делами он доказывает, что гуманизм солдата революции, коммуниста не имеет ничего общего с тем обывательским мещанским гуманизмом, который вылезает из рассуждений Часовникова.

И немаловажное значение имеет то, что Платонов дает бой своему противнику-другу на «территории», которая кажется у Часовникова более всего защищенной. Часовников хочет уйти с флота, заботясь о сохранении своей личности как полноценной, способной оставить «зарубку в жизни». Об этом же думает и Платонов, не только как друг Часовникова, но и как командир, коммунист. Он хочет сохранить для флота Часовникова как талантливую личность, способную звезды с неба хватать. Но Часовников — личность только на флоте. С его умением «заходиться», совершать необдуманные поступки ему нужен флот с его дисциплиной, с его требовательностью к человеку («Собрали тебя, свинтили, надраили чистолем — заблестел»). Платонов не прощает своему другу и подчиненному «завихренный», но они не заслоняют от него главного в Часовникове — «жить хочет по-честному». Вот почему «игра стоит свеч». Бой за Часовникова выигрывает Платонов. Часовников сбит со своих позиций. Он практически постиг, что платоновская убежденность, потребность говорить «да», когда партия говорит «да», и «нет», когда партия говорит «нет», не противоречит ни истинному демократизму, ни истинному гуманизму.

Смысл борьбы за социалистический гуманизм проясняют с разных сторон и судьбы других действующих лиц — Куклина, Маши, Анечки, Задорнова, Тумана. В живом драматическом действии передана диалектика реальной борьбы, характерной

для современного этапа, диктующей необходимость неизменно выверять курс корабля в великом океане жизни по компасу социалистического гуманизма. Нравственная коллизия воинского долга и дружбы, личного и общественного, государственного и человеческого разрешилась утверждением истинной красоты и человечности социалистического гуманизма без уступок тем, кто вкладывает карьеристски-деляческий смысл в понятие верности партийному, государственному долгу, но и без уступок тем, кто путает демократизм с гнилым либерализмом и пытается вложить в понятие человечности фальшивую мещанскую начинку. А. Штейну удалось этого достичь именно потому, что в острой драматической коллизии нашел отражение поворотный момент в жизни нашего общества и сопутствующая ему борьба различных общественных тенденций.

Создание образа положительного героя современности — сложная задача. И нет бессмысленней занятия, чем составлять рецепты, якобы гарантирующие успех. Не стоит критикам отнимать у драматургов права поражать и удивлять зрителя неожиданными художественными открытиями. Но одним условием нельзя пренебречь, его нельзя обойти: драматург, создавая образ положительного героя, должен распознавать реальную прогрессивную общественную тенденцию, которая прокладывает себе дорогу в борьбе с противостоящими ей силами и которая, для того чтобы проявиться, как бы избрала данного героя.

Итак, путь художественного постижения современности в ее главных определяющих чертах средствами драматической поэзии лежит только через отражение жизненных противоречий в драматическом конфликте.

Но драматический конфликт — специфическое, художественное отражение реальных жизненных противоречий и не является простой иллюстрацией этих противоречий, их зеркальным отражением. Недооценка относительной самостоятельности драматического конфликта — серьезное заблуждение, способное дезориентировать художника. Реализуясь в конкретных сюжетных коллизиях, драматический конфликт воплощается в определенных взаимоотношениях между действующими лицами, но при этом всецело подчиняется «местным» законам того отдельного замкнутого мира, который заключен в пьесе. И это великое благо для искусства, ибо открывает поистине безграничные возможности для жанрового разнообразия, разнообразия сюжетных коллизий, образов, драматических форм.

В советской драматургии последних десяти лет укоренился тип пьес, в которых драматический конфликт претворен в столкновении двух противоположных героев, каждый из которых воплощает противоположные и несовместимые жизненные позиции. К примеру, один идет по трудной, но верной дороге с точки зрения коммунистического взгляда на жизнь. Другой избирает дорогу, выгодную для него одного, потребительски относится

к жизни, ищет покоя и благополучия и в жертву им приносит свою гражданскую совесть; здесь общественные противоречия как бы персонафицированы, силы, противостоящие друг другу, поляризуются в героях-антиподах, и драматический конфликт воплощается в столкновениях положительного и отрицательного героя, каждый из которых имеет в пьесе своих сторонников и противников. По такому типу построены «Трасса» И. Дворецкого, «Светлая» В. Лаврентьева, «Первое свидание» Т. Сытиной, «Это — мое!» Бакуринского, «Сердца должны гореть» Л. Митрофанова и т. д.

Было бы ошибочным считать, что такой тип конфликта сам по себе определяет повторяемость сюжетных ситуаций, т. е. толкает на путь шаблонов и трафаретов. Правильно заметил С. Владимиров в статье «Права и обязанности драматического героя», что трафаретность возникает, когда инертна мысль художника, когда отсутствует художественное открытие.²¹ Написал Александр Левада трагедию «Фауст и смерть», и в ней конфликт антиподов, трагически напряженный, философски насыщенный, вполне себя оправдал. Однако неправы те критики, которые за этим типом конфликта хотят закрепить монополию. Так, в статье И. Чичерова «Драматический конфликт и проблема случайного» конфликт понимается как столкновение различных жизненных целей, сюжетно воплощенное в борьбе героя со своим противником.²² Эту же точку зрения развивает и И. Киселев в книге «Конфликты и характеры». Отражение жизненных противоречий в драматическом конфликте неизменно предполагается в форме борьбы лиц, представляющих отрицательное и положительное начало. «Конфликт в художественном произведении — это в конечном счете отражение идейной борьбы, столкновения противоречий, носителями которых являются те или иные лица».²³

Однако нетрудно указать на современные пьесы, которые фактически опровергают это положение. Вот пьеса С. Алешина «Все остается людям». В ней есть существенные недостатки, но критики большей частью порицали ее за то, за что нужно было бы как раз похвалить. Странная пьеса, говорили они, кто является главным противником академика Дронова? Фомин? Но о нем только упоминается, и на сцене он не появляется ни разу. Может быть, отец Серафим с его философией обуздания средствами религии эгоистической корысти человека, его хищнических вождельний? Но почему же тогда эта линия не получила развития? Подобные недоумения возникают как раз из обязательного предположения, что конфликт должен воплотиться в столкновении Дронова с героем-антиподом. Ищу-

²¹ «Звезда», 1960, № 5, стр. 176.

²² Известия АН СССР, Отделение языка и литературы, 1956, т. XV, вып. 1, стр. 52.

²³ И. Киселев, ук. соч., стр. 18.

щим такое столкновение пришлось бы считать кульминацией пьесы «бой» академика с комендантом дома, из которого выседают Вязьмина, ученика и помощника Дронова. Однако их должен был бы поставить в тупик комедийный характер сцены. Вязьмину-то не до смеха, он ведь на пороге самоубийства. А сцена в самом деле комедийная: Дронов с большой легкостью расправляется с комендантом, который, как истинный холуи и трус, силен только тогда, когда не встречает сопротивления. А перед лицом силы он — жалкий пигмей. Чутье жизненной и сценической правды правильно подсказало Алешину ключ для этой сцены.

В пьесе Алешина драматический конфликт не носит характера столкновения антиподов, он выражен иначе. Идут последние месяцы, дни, часы жизни академика Дронова. Все, что он сделал в своей жизни, остается людям. Сейчас он собирает свои силы в кулак, чтобы завершить труд всей жизни — закончить создание реактивного двигателя для космических полетов. Алешин правильно поступил, что не измелчил образ изображением борьбы академика с проходимцем Фоминым или карьеристом Морозовым, который, впрочем, тем особенно и опасен, что тщательно скрывает истинные мотивы своего поведения от Дронова. До последних минут своей жизни Дронов остается большим человеком — человеком больших целей, которым добровольно подчинил всю жизнь. Дронов жил и живет по законам деятельной любви к людям и не отступает от них даже в самый трудный момент жизни, когда мог бы отсрочить приближение рокового конца ценой отказа от деятельности во имя людей и для их блага. Вот почему принять его наследство — это не только принять его заветную синюю папку, но и пройти школу душевной чуткости, активной любви к людям, требовательной и вместе с тем основанной на вере в силы и разум человека. Вот почему его противниками оказываются возможные наследники его труда, не поднявшиеся еще до той истинной человечности, которую утверждает Дронов каждым шагом своей жизни.

Вопрос о том, кто достоин духовного наследства Дронова, переключен здесь в план борьбы за воспитание в человеке активности, целеустремленности, которые вместе с тем сделали бы невозможной, парализовали деятельность Фомина, Морозова и им подобных.

В пьесе есть истинно драматическое начало: Дронову, обреченному на смерть, приходится пережить гибель своего талантливого помощника. Вязьмин — не только жертва интриги Морозова. В какой-то мере гибель Вязьмина — следствие его собственной слабости, неумения постоять за себя. В еще большей мере — это следствие пассивности, равнодушия к человеку, отсутствия доверия к нему со стороны товарищей, связанных с ним общим делом. В значительной мере это результат

душевной слепоты Румянцевой, ее неспособности понять внутренний мир другого человека.

Дронов уже однажды предотвратил самоубийство Вязьмина, но он не всемогущ, потому что человечность одного, даже такого, как Дронов, не снимает с других этой обязанности. И драматические обстоятельства гибели Вязьмина заставляют осознать всю тяжесть последствий вольного или невольного отказа от этих обязанностей.

Спор академика с отцом Серафимом не составляет еще конфликта, поэтому отец Серафим может оставаться эпизодическим лицом. Этот спор — лишь своеобразный философский комментарий к той борьбе, которая разворачивается в живом драматическом действии между основными участниками событий.

Пьеса не свободна от существенных недостатков. Если характер Дронова во всем его человеческом обаянии очерчен рельефно, то облик его учеников и помощников воссоздан без достаточной психологической детализации, даже «прозрение» Румянцевой передано довольно поверхностно. Алешину не удалось до конца реализовать свой замысел. Но задуман драматический конфликт интересно, и его содержание емко. Пьеса обращает нас к битвам, характерным для нашего времени, времени борьбы за нового человека, человека коммунистического общества. И к утверждению понятных, близких и нужных нам идей пьеса идет своими путями.

Поле битвы за нового человека столь обширно, и рубежи, через которые совершается движение к будущему, столь многообразны, что драматургам открывается в этой области поистине неисчерпаемый источник для самых разнообразных драматических конфликтов. Закономерен интерес многих драматургов к драматическим коллизиям, сопровождающим нравственный рост человека. В наше время, когда происходит процесс освобождения десятков миллионов от собственнических чувств, от разного рода нравственных последствий экономического неравенства, когда созданы реальные предпосылки для того, чтобы новые нравственные требования стали внутренней потребностью всех советских людей, вполне естествен интерес драматургов к борьбе нового со старым в сознании человека, в его психологии, в сфере его эмоциональной жизни.

Но вот Е. Горбунова, выступая против понимания конфликта как обязательного столкновения положительных и отрицательных героев и заботясь о единстве внутреннего и внешнего в конфликте, заявляет, что внутренние противоречия характера — обязательное условие драматического искусства, и внутренняя жизнь героя в драматическом произведении — обязательно борьба и преодоление внутренних противоречий.²⁴

²⁴ Е. Горбунова. Единство внутреннего и внешнего в конфликте. «Вопросы литературы», 1959, № 11, стр. 22—24.

И сразу же тем самым исключает из плодотворного опыта советской драматургии множество пьес, где главные герои не раздираемы внутренними противоречиями.

В. Белинский, определяя специфику драмы, утверждал, что в драме, в отличие от эпоса, сила и важность события дает себя знать в столкновении между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге. «Власть события ставит героя драмы на распутье и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собой, но решение в выборе пути зависит от героя драмы».²⁵ Мысль Белинского остается плодотворной для нашей драматургии, но нужны очень серьезные оговорки, ибо в условиях социалистического общества сложился человек, для которого выполнение нравственного долга перед обществом — естественная потребность, да и изменилась сама сущность нравственного долга, поскольку главная задача социалистического общества — удовлетворение постоянно растущих потребностей человека; и главный принцип нашего общества — все для человека, все для блага человека.

Мысль о необходимости создания нравственной коллизии, которая ставит героев перед необходимостью выбора, является весьма важной и нужной. Беда многих пьес в том, что в них реальный жизненный конфликт не претворен в нравственной коллизии, и поэтому отсутствует настоящий драматизм.²⁶ Но «выбор» далеко не всегда связан с преодолением внутренних противоречий героя. Здесь можно привести десятки примеров из разных пьес. Герой «Океана» Платонов оказался на распутье потому, что решение, которое подсказывали ему его убеждение, совесть, воля, означало отступление от нормы, которая в самой жизни утрачивала право считаться нормой, но еще не была до конца развенчана. Когда Платонов взял на свою ответственность сокрытие проступка Часовникова, ум с сердцем у него находились в ладу. И ни на один момент Платонов не утрачивал присущей ему цельности характера. Драматизм связан не столько с моментом выбора решения, сколько с необходимостью отстаивать его, доказывать свою правоту.

Считая обязательным изображение в герое драматического произведения внутренних противоречий и выступая против точки зрения на конфликт как на борьбу персонажей друг с другом, Е. Горбунова хочет взять себе в союзники М. Горького и ссылается на пьесу «Егор Булычов и другие», в которой предлагает видеть «личную драму» каждого из участников событий.²⁷

Однако эта пьеса как раз опровергает построение Горбуно-

²⁵ В. Г. Белинский. Эстетика и литературная критика, т. I, стр. 485.

²⁶ См., например, пьесу И. Куприянова «Сын века», о конфликте которой справедливо писала А. Тамарченко в книге «Действие происходит в наши дни» («Искусство». Л. — М., 1961, стр. 23—29).

²⁷ Е. Горбунова, ук. статья, стр. 32—33.

вой. Пьеса М. Горького насыщена столкновениями и схватками между действующими лицами. Драматический конфликт разветвляется между Булычовым, усомнившимся в законности старого порядка, и теми, кто пытается сохранить видимость его законности. Сомнения Булычова — источник настоящей трагедии для него, ибо, нападая страстно на Башкина, Меланию, отца Павлина и других, доискиваясь правды, он не менее страстно ждет от них защиты того, в чем усомнился. Обличая тех, кто пытается представить буржуазный строй как законный, жизнеспособный и справедливый, он мстит своими обличениями за те иллюзии, которыми сам жил всю жизнь, мстит за то, что ему пришлось жить «не на той улице».

Булычов не революционер, он остается хозяином, ему уже поздно уходить с «чужой улицы». Но порядок, неотъемлемой частью которого он считал себя, начинает разрушаться на его глазах, теряет силу, обнаруживается иллюзорность ценностей, которыми живет буржуазный мир. А Булычов не хочет жить иллюзиями, он страстно допрашивает своих собеседников, ожидая, что, не разделяя его сомнений, они сумеют сказать что-то в защиту капиталистического строя. Горький в этой пьесе ставит капиталистический порядок на суд в самых выгодных для этого порядка условиях. Его защитникам предоставляется возможность высказать все аргументы в пользу капиталистического строя. И по мере того, как выясняется, что сомнениям Булычова нечего противопоставить, схватки становятся все острее и острее. В конечном счете, и для той и для другой стороны речь идет о жизни и смерти. Для Булычова — это крах. Но и для «других» — противников Булычова — он со своими сомнениями и обличениями крайне опасен. В приближающейся революции Звонцов, Достигаев и другие хотят видеть не крах буржуазного порядка, а средство для расчистки ему дороги. Не случайны попытки ускорить смерть Булычова с помощью знахарки, юрдивого Пропотея.

Право на личную драму имеет лишь Булычов, у других участников событий этого права нет: Звонцов, Достигаев — фигуры почти комедийные, и это вполне оправдано, ибо в их объективном положении есть основа для комедийной коллизии. Грядущая революция выбивает у них из-под ног почву, а они этого не видят, надеясь выиграть на революции. Они — оптимисты в том смысле, в каком толкует это слово полицейский Мокроусов, самодовольно соглашаясь с Варварой: «Полиция вообще оптимисты». — «Вот как?» — «Именно-с. Это от сознания силы-с». А между тем сам идет служить в дом Булычова потому, что в полиции теперь служить боязно, и ходит в полуполицейской форме, так как «в естественном виде ходить по улице опасно».

Драматический конфликт, реализуясь в столкновениях, происходящих среди «своих» (Яков Лаптев, большевик чужой

в доме Булычова, эпизодическое лицо), однако отражает основную революционную коллизию. Вся атмосфера пьесы проникнута ожиданием близости революции. Революция уже фактически вторглась в жизнь действующих лиц пьесы, столкнув их друг с другом.

Пьеса Горького лишней раз показывает, как своеобразно может преломиться в драматическом конфликте основное противоречие эпохи и как своеобразно, без очевидной победы какой-либо одной стороны, может быть выражена логика самой жизни: неизбежность гибели царства смрада, закономерность и великая правда революции.

Попытка закрепить за каким-либо типом конфликта монопольное право на существование бесплодна, как и попытка предусмотреть все возможные варианты конфликтов, ибо настоящий конфликт, как и настоящий характер, — это всегда художественное открытие. Неповторимый, особенный для каждой пьесы драматический конфликт каждый раз извлекает из недр жизни новые пласты явлений и идей. Будучи подлинной душой драмы, приводя в движение весь многоколесный организм пьесы, он увлекает зрителя в перипетию борьбы, обогащая знанием заново открывшихся в драматическом действии граней жизни, жизненных связей, подводя к нравственной и эстетической оценке характеров и явлений.

В понятие своеобразия драматического конфликта необходимо включать и жанровую его природу, ибо ведь одни и те же объективные противоречия жизни могут быть по-разному осмыслены, в зависимости от угла зрения художника, как трагическая, комедийная коллизия или, наконец, коллизия психологической драмы. Е. Горбунова в упомянутой выше статье различает по характеру развязку конфликта, которая, с ее точки зрения, может быть «трагической, драматической, комической, — неприемлимой и печальной или, наоборот, мирной, благополучно снимающей противоречие». Но ведь развязка не является чем-то самостоятельным по отношению к конфликту.

В советской литературе широко разрабатывалась тема участия крестьянства в Октябрьской социалистической революции. Создано множество ярких страниц, повествующих о путях основной массы крестьянства в революцию через осознание своих кровных интересов в ней, своей роли в борьбе за советскую власть. Но вот Н. Погодин создает образ Шадрина в «Человеке с ружьем» и совершает настоящее художественное открытие, ибо коллизия политического роста «человека с ружьем» поэтически осмыслена Погодиным как комедийная. Втянутый в революцию, уже ее участник (реквизиция особняка Сибирцева), Шадрин поначалу все же не считает ее своим делом; до встречи с Лениным он искренне убежден, что главное для него — поскорее вернуться в деревню, к своему хозяйству, хотя непреодоли-

мый интерес к большевикам уже родился, и за Чибисовым он идет в Смольный, надеясь повидать Ленина.

Искреннее заблуждение Шадрина относительно самого себя и своего места в развернувшихся событиях делает его комедийной фигурой. Ограниченность сознания, иллюзии относительно собственных интересов, робость и страх он изживает легко, без драм. Поднявшись до понимания своей истинной роли в революции, он переживает радость открытия. В процессе духовного роста крестьянства в революции Погодин оттенил особые грани, поставил особые акценты, передав радость осознания рядовым крестьянином своего нового, непривычного положения — положения хозяина не только своей собственной судьбы, но и всей страны. Комедийное начало в «Человеке с ружьем» проступает очень отчетливо, и это не дополнительная краска к основной палитре, а главная тональность пьесы, заданная своеобразной художественной природой конфликта.

Несомненно, что в пьесе о современности («Цветы живые») Погодин проявил себя художником, остро чувствующим именно радость рождения нового, радость поисков и открытий нового; и к познанию этого ведет скорее конфликт комедийный, чем перипетии психологической драмы. Конфликт пьесы — это конфликт между сегодняшней нормой человеческих отношений и тем, что диктуется завтрашним днем и что превращает сегодняшние нормы во вчерашние. Простые заводские парни и девушки хотят жить и работать по-коммунистически. Но что это реально значит? Свода унылых правил, годных на все случаи жизни, нет. И герои Погодина ищут, они честны и горячи в этих поисках; тем, кто живет еще по нормам сегодняшнего дня, они кажутся чудаками. Но драматург убеждает зрителя в серьезности их намерений. И все же их положение освещено тем юмором, какой пронизывал сцену разговора Ленина с комиссаром по транспорту в «Человеке с ружьем». На вопрос комиссара по транспорту: «Что я должен делать?» — Ленин неожиданно отвечал: «Не знаю. Я никогда не был комиссаром по транспорту». Комизм положения в том и состоит, что еще никто, нигде, никогда не был комиссаром по транспорту в молодом советском государстве. Такова неожиданность, необычность, новизна положения первооткрывателей. Теперь, более чем через 40 лет после революции, Николай Бурятов мысленно тоже обращается к Ленину с вопросом: как быть с Ланцовым (который покидает свою бригаду, так как ему дают в другом месте квартиру), и Ленин отвечает, что не знает. «И никто не знает... И в этом весь гвоздь коммунистичности... Коммунизма никто не видел, и подражать нам нечему».

Погодин рассказывает правдиво и честно о трудностях, которые встают перед Николаем и товарищами, и это материал не для драмы (что, впрочем, не мешает возникновению побочных драматических линий). Новое рождается радостно. И в комизме

неожиданностей, сопутствующих первооткрывателям, в непривычности и неизведанности задач, которые они ставят перед собой, даже в парадоксальности их положения Погодин передал романтику движения к будущему. Можно только пожалеть, что при обрисовке персонажей драматург не сделал всех выводов из художественной природы найденного им конфликта. Господство комедийного начала в пьесе Погодина так же естественно, как естественна настоящая драма в пьесе З. Аграненко «Живет на свете женщина», хотя Погодин и Аграненко отправлялись в построении конфликта от одного и того же жизненного противоречия.

В сегодняшних размышлениях о конфликте порой возникает проблема, что считать ведущим началом — конфликт или характер, — проблема мнимая, породившая бессмысленные споры. Гораздо важнее уяснить, что поэтическая природа драматического конфликта и концепция характера взаимообусловлены, для них каждый раз должен быть найден свой единый ключ.

В последние годы в советской драматургии идут поиски новых драматических форм, создаются пьесы, в которых допускается большая мера условности. Вводятся наплывы, разрывающие течение сценического действия во времени, композиционная инверсия, полифонические приемы разработки сюжета. В драматургию вторгаются принципы киноискусства, возрождается хор и т. д. Некоторые критики склонны все эти опыты относить к проявлениям модернизма. На самом деле, конечно, если брать серьезные поиски, а не дань моде, все это подчинено задаче расширить возможности реалистической драмы, сделать ее способной передать жизнь во всей ее гигантской сложности. Теоретическое осмысление опыта, который советская драматургия уже накапливает, еще только начинается, но важность его несомненна.

Эти «новации» тоже открывают дорогу многообразию драматических конфликтов, многообразию художественного отражения в них реальных противоречий жизни. Но это должно быть предметом специального исследования.

Немалый вред практике нашей драматургии наносит разноречивой в толкованиях драматического конфликта — свидетельство теоретической неразработанности этой проблемы. В теории советской драматургии она одна из первоочередных. В этой проблеме много аспектов, и исчерпать ее в одной работе нельзя. В данной статье сделана попытка прояснить только некоторые исходные моменты в постановке вопроса о драматическом конфликте.

КНИГА ПОЭМ В. ЛУГОВСКОГО «СЕРЕДИНА ВЕКА»

Н. Б. Банк

Отражение истории в человеке.
А. И. Герцен
Сердце — это облик мира.
В. А. Луговской

У каждого большого художника слова есть своя Главная книга — основное произведение всей жизни. Разными путями приходят писатели к такой книге, по-разному ее мыслят, каждый воплощает любимый замысел особыми, только для него характерными средствами, отликает его в особую форму. И все-таки прислушаемся к тому, как говорят о такой книге писатели, очень отличные друг от друга, активно работающие в литературе ныне и уже ушедшие от нас.

«Сердце (да и не оно одно, а все человеческое, что во мне живет, включая и брэнное тело) требует, чтобы я сделал то „лучшее“, о котором не перестаешь мечтать, как о лучшем. Это, конечно, книга *какая-то*, полноценная и полнокровная, от всей душевной силы написанная книга, зовущая к себе денно и ночью...»,¹ — так рассуждает Константин Федин. А вот мысли Ф. В. Гладкова: «... она написана кровью сердца, — это воплощение самых заветных его [писателя] дум, это целая эпоха жизни его души, это пафос его идейного и общественного служения».² Стержнем Главной книги, как представляется Ольге Берггольц, будет сам писатель, «его жизнь и, в первую очередь, жизнь его души, путь его совести, становление его сознания, — и все это неотделимое от жизни народа». Берггольц говорит о произведении, насыщенном «предельной правдой *нашего* *общего* бытия, прошедшего через сердце» поэта.³

В приведенных высказываниях много сходного: только книга, написанная с отдачей всех душевных и творческих сил, книга, вместившая в себя бытие родного народа и пропитанная от пер-

¹ К. Федин. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, стр. 370.

² Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., «Советский писатель», 1956, стр. 219.

³ О. Берггольц. Дневные звезды. Л., «Советский писатель», 1959, стр. 26.

вой до последней строки личным опытом писателя, может стать Главной, вершинной в его творческой биографии.

Такие книги — не молниеносная вспышка таланта. Они создаются годами, растут и мужают вместе с автором, вместе с эпохой, которую писатель «пропускает через себя». И судьбы этих книг складываются тоже по-разному: счастлив художник, которому удается осуществить самый заветный замысел, а ведь случается и так, что дальше первых набросков, черновиков писатель не успевает пойти. Однако бывает и по-другому: книга создана, но ее автор так и не узнал, что она стала Главной, что оправдались лучшие его надежды и творчество завершилось взлетом. Такова судьба «Середины века» Владимира Луговского.

«Эту книгу я писал с 1943 года, — читаем мы в автобиографии поэта, отмечая, как сходны чувства его и других писателей, работающих над воплощением основного замысла, — писал с мукой, с горячностью, с душевным раздумьем о судьбах времени, о судьбах моей страны, о судьбах революции».⁴ Лишь за несколько часов до кончины Луговской узнал от друзей, что «Середину века» оценили высоко и приняли к печати.

Луговской, быть может сам того не думая, как бы предсказал судьбу своей книги. Он писал в поэме «Дербент» — одной из глав «Середины века»:

О, брат мой по перу, кто нынче знает,
Когда писанье это доберется
Над быстрою моей случайной смертью
К возвышенному обществу людей.

.....
Мне наплевать на лавры — в этом слава.
Сейчас я бескорыстен — в этом сила.⁵

Текстуальная переключка этих строк с поэтическим завещанием Маяковского «Во весь голос» («Мне наплевать на бронзы многопудье...») очевидна и не случайна. Работая над произведением итоговым, над книгой многолетних раздумий о путях Родины, народа, личности, поэт был поглощен одной заботой — успеть сказать все, придать законченность и цельность тому, над чем работал годами.

Наша критика уточнила датировку книги поэм. В статье А. Павловского справедливо указывается, что «подходы» поэта к «Середине века» ощутимы еще в его сборнике 30-х годов «Европа», содержатся в стихах 1941—1942 гг. «Эшелоны».⁶

⁴ Советские писатели. Автобиографии в двух томах, т. I. М., Гослитиздат, 1959 стр. 688.

⁵ В. Луговской. Середина века. Книга поэм. М., «Советский писатель», 1958, стр. 58. — В дальнейшем текст поэм цитируется по этому изданию.

⁶ А. Павловский. Поэтическая история века. (О цикле поэм Вл. Луговского «Середина века»). В кн.: Советская литература наших дней. Статьи. М. — Л., Гослитиздат, 1961, стр. 176.

Книга В. Луговского, как произведение очень цельное, с глубокой философской, исторической концепцией столетия, родилась лишь тогда, когда художнику «вдруг стало видно далеко во все концы света», — не случайно именно эти слова Гоголя явились эпиграфом к «Середине века».

Сама действительность, таким образом, властно вмешивается в судьбы главных книг нашей советской литературы, она формирует эти книги, резко определяет их очертания. Творческая история «Середины века» — один из убедительных примеров живой, непосредственной связи литературы с жизнью. Примеры можно умножить. Весна 1956 г., дни XX съезда и его исторических решений стали поворотным моментом для книги прозы Ольги Берггольц. Опубликовав в 1954 г. первый отрывок — цикл будущих «Дневных звезд», писательница на время прервала работу, но вот в апреле 1956 г. она помещает в «Литературной газете» статью «Написать бы такую книгу!..», где четко определяет пути и принципы дальнейшей работы, — и уже через три года выходят из печати «Дневные звезды». В тот же самый период, когда В. Луговской стремительно шел к завершению «Середины века», А. Твардовский создал переломные главы поэмы «За далью — даль» — «Огни Сибири» и «Друг детства», которые резко драматизировали течение его книги.

Мы не ошиблись, называя рядом с «Серединой века» поэму А. Твардовского и прозаическое произведение О. Берггольц. Нужно изменить наметившуюся в нашей критике и литературоведении тенденцию рассматривать книгу В. Луговского лишь среди близких ей явлений поэзии.¹⁰ Есть все основания поставить «Середину века» в более широкий литературный ряд. Ведь попытка осмыслить исторический путь нашего народа от начала до «середины века», тяготение к масштабности, к синтетичности в изображении эпохи¹¹ — характерная черта не одной только поэзии наших дней. Разными путями идут к одной цели — созданию синтетического образа времени — крупнейшие советские писатели: Эренбург («Люди, годы, жизнь»), Паустовский («Время больших ожиданий» и «Бросок на юг»), Маршак («В начале жизни») и др.

Более того, какими-то очень существенными, специфическими чертами отражения жизни «Середина века» значительно больше соприкасается, к примеру, с «Дневными звездами» О. Берггольц, чем со «Строгой любовью» Смелякова, многими страни-

¹⁰ См., например: П. Выходцев. О времени и о себе. Некоторые черты современного поэтического эпоса. «Звезда», 1961, № 3; В. Зайцев. О современной советской поэме (Из наблюдений над жанром и стилем книг А. Твардовского «За далью — даль» и В. Луговского «Середина века»). Вестник МГУ, 1960, № 4, и др.

¹¹ См. об этом: П. Выходцев, ук. статья, стр. 186.

гией поэта,¹⁵ — человек. На судьбе «простого сына века» можно проследить основные закономерности столетия:

События, не кончаясь, происходят,
Не мне остановить поход событий.
Но я, как прежде, населяю землю,
Но я, как прежде, запеваю песню,
Я это создал. Я за все в ответе,
Я все-таки, как прежде, человек.

(«Город снов»)

Та же мысль, как один из основных принципов построения книги, выражена во вступлении. Рассуждения Луговского о том, что человек — «лишь капля в океане истории народа. Но она — в тебе. Ты — в ней. Ты за нее в ответе...» — это смело принятая через тридцать лет, отделяющих одно произведение от другого, эстафета Маяковского, текстуальная перекличка со строками «Хорошо!» («...каплей льешься с массаами»).

Поистине грандиозно время, уместившееся в книге поэм В. Луговского. Если «Сказка о дедовой шубе», которая открывает «Середину века», погружает нас в атмосферу 1907 г.: мальчик слышит обрывки разговора взрослых о смерти Менделеева, о том, что Ульянов, «кажется, ушел — через Финляндию в Стокгольм», — то последние поэмы навеяны событиями 50-х годов, идеями XX съезда партии. Оживает эпоха гражданской войны, пятилеток, суровые годы Великой Отечественной войны. Прав П. Антокольский: если приложить к книге Луговского географическую карту, на ней уместятся огромные пространства, если приложить карту историческую — картина окажется еще шире.¹⁶ Действие стремительно переносится из Советского Союза за рубежи Родины: вместе с поэтом мы проходим в густом предутреннем тумане лондонских улиц («Лондон до утра»), слышим шаги весны в горах Савойи («Белькомб»), оказываемся в самом центре трагедии XX века — в Берлине 1936 г., охрипшем от фашистских маршей, обезумевшем от топота тренированных ног гитлеровских молодчиков по мостовым города. И все необъятные просторы России заключены в книге поэм Луговского: Алма-Ата, Баку, Крым. А главное — Москва, Москва: Москва в «бомбардировочные ночи» 1941 г., Москва эвакуации, с косыми кляксами маскировки на рыжих стенах Кремля («Первая свеча»), и озаренная салютами победы («Снег»), и совсем сегодняшняя столица — «источник вечной юности планеты, глашатай трудной правды па земле». Ее образ, как символ самого лучшего в нашем народе, как совесть его и правда, проходит сквозь всю книгу, фактически открывает ее: «арбатским инеем осыпан-

¹⁵ Остатки такого рода «физической» терминологии идут еще от раннего наброска «Середины века» — поэмы Луговского «Жизнь».

¹⁶ П. Антокольский. Середина века. «Комсомольская правда», 1958, 27 июня.

ный до пят», «огромный, седобровый, бородатый дед» в «Сказке о дедовой шубе» — это словно старая Москва — и, молодея год от года, от поэмы к поэме, увенчивает книгу.

Различные советские писатели, работающие сейчас над книгами о нашем веке, о пути страны, пройденном от Октября до нынешних дней, едины в своем ощущении небывалой грандиозности событий, пережитых одним поколением, в ощущении необыкновенной насыщенности времени. «На долю моего поколения выпало столько войн, переворотов, испытаний, надежд, труда и радости, — пишет К. Паустовский в «Беспокойной юности», второй части его автобиографических повестей, — что всего этого хватило бы на несколько поколений наших предков... Наши потомки будут, конечно, завидовать нам — участникам и свидетелям великих переломов в судьбе человечества».¹⁷ «О, какое большое время уложилось в жизнь каждого из нас, какое большое! Его хватило бы на несколько поколений, а приняло его — одно...», — вторит К. Паустовскому О. Берггольц. — Сколько событий, и почти каждое — твоя жизнь, сколько горя и радости, неразрывных с горестями и радостями всего народа».¹⁸ Своим современникам, товарищам по перу откликается Луговской; проходя по Москве, поэт вспоминает: мальчиком он видел здесь как-то Льва Толстого, юношей вместе с Дзержинским проверял брони у командировочных, которыми кишели вокзалы... Как совместить одно с другим? Как осознать, что это эпизоды одной человеческой жизни?

Быть может, это сны, и сны, и сны?
Нет, это все двадцатый век!

Громада
Событий, лиц, движений беспримерных
В душе народа.

Однако на простом признании факта — грандиозности пережитого — писатели не останавливаются. И вовсе не восклицаниями — очень сходными, кстати, — по поводу бесконечного многообразия жизни, испытанной одним поколением, ценны произведения Луговского и Берггольц, Твардовского и Паустовского. Каждая из этих книг представляет собой попытку в своеобразной форме дать биографию века, отраженную в биографии человека, показать противоречия времени, его конфликты, его трагизм и высокую радость не в качестве исторического фона, а преломленными в индивидуальной человеческой судьбе.

Сама жизнь даровала В. Луговскому возможность воочию увидеть середину века не только изнутри Советского Союза, но и пережить ее за пределами Родины. «Зарубежные» главы его книги — это важнейшие ракурсы осмысления поэтом переломов

¹⁷ К. Паустовский. Собр. соч. в 6 томах, т. 3. М., Гослитиздат, 1957, стр. 303.

¹⁸ О. Берггольц. Дневные звезды, стр. 42.

XX столетия. Книга Луговского оказалась, таким образом, еще объемнее по материалу, еще заселеннее людьми, шире географически, чем сходные по замыслу «Дневные звезды» О. Берггольц или поэма А. Твардовского «За далью — даль».

Какой же путь выбрал художник, чтобы, с одной стороны, избежать хроникальности, отрывочности, простого следования эпизодов, событий двадцатого столетия, непосредственным участником или свидетелем которых был поэт, а с другой — не оказаться многословным, не растянуть книгу до бесконечной, расплывчатой эпопеи? На первый взгляд, «Середина века» построена гораздо проще, чем, к примеру, «Дневные звезды» — книга циклов, в каждом из которых сходятся в одной точке прошлое, настоящее и будущее. Только в последних поэмах («Москва», «Юность» и др.) использует В. Луговской тот прием, который А. Твардовский назвал «листать обратно календарь», — на этом основывается повествование в его поэме «За далью — даль».

Что же касается «Средины века», то, за исключением небольших перестановок,¹⁹ действие здесь развивается последовательно во времени. Но это не замедляет темпа книги. Да и вообще это только кажущаяся простота построения. Хорошо писал о «Средине века» один чешский критик: «Сегодняшнее отражение эпохи у Луговского, конечно, на уровне столетия с его фантастическим опытом».²⁰

Действительно, отражение века в произведении В. Луговского очень современно. Для книги характерна динамика, исключительная напряженность и, как уже говорилось, большая концентрация времени. При всей внешней свободе развития, которая на первый взгляд обусловлена только обстоятельствами биографии поэта (Луговской рассказывает о том, что с ним происходило), «Середина века» отличается строгим внутренним отбором каких-то узловых точек столетия — во времени и в пространстве. Рисуя быт цветных народов в ночном Париже 30-х годов, символическую румбу — грозный и пророческий образ будущей свободы, самостоятельности угнетенных («Двенадцать ночи»), поэт пишет, что ему казалось, будто это происходит «на перепутье, на кресте событий». Весьма характерное для всей книги Луговского ощущение! Все, читающие «Середину века», замечают, очевидно, что поэт не идет проторенным путем — по вершинным, победным вехам истории: 1905 г., 1917 г., май 1945 и т. д. Нет, действие первой поэмы в книге начинается накануне 1908 г., когда передовые представители русской интеллигенции говорят об участвовавших арестах, «крошечном терроре», петле Столыпина: «Доколе это будет продолжаться?

¹⁹ См. об этом: В. Зайцев, ук. статья, стр. 31.

²⁰ Mathauser Zdeněk. Dvacáté století. «Tvorba», 1960, Praha, 28 dub., № 17, s. 389.

о своем собеседнике, немецком «студентике», который хотел бы побывать в этом городе, что через несколько лет «немец осторожный» там «умрет собакой», это не «слияние» настоящего и будущего, а скорее их резкий контраст, их непримиримость.

Кроме того, в книге поэм Луговского имеет место и «наложение» настоящего на прошлое. Наплывы-воспоминания (при этом не личные, но как бы ставшие личными по их осязаемости и зримости) усиливают эпический характер «Середины века», придают книге глубокую историческую ретроспективность. Таково отступление о лондонских забастовках 1919 г. в поэме «Лондон до утра», кстати, введенное Луговским только в 1956 г.,²² или обращения к образам Парижской коммуны в поэме «Обычная гостиница», которая повествует о политических эмигрантах, борцах за свободу Востока в Москве начала 30-х годов. Луговской обрушивает на читателя такой шквал исторических ассоциаций, параллелей, сравнений, который заставляет нас вспомнить Эренбурга.

Действие многих поэм Луговского явственно тяготеет к главным точкам событий и стран, оно происходит не на периферии истории, а в самом центре ее. Берлин 1936 г., чрево фашизма, поэт называет: «средина безнадежная Европы». Вместе с Луговским мы попадаем в глубь революционного Парижа, города коммунаров, — на кладбище Пер-Лашез (одноименная поэма). Ведущие главы книги посвящены Москве — сердцу нашей страны, народа и т. д.

Большой концентрации времени в «Середине века» поэт достигает разными путями. Нельзя не отметить, в частности, замечательного умения Луговского в нескольких стихотворных строках дать историческую перспективу. Его герой стоит лицом к лицу с событиями XX столетия, в самом их центре. Поэт заставляет нас почти физически это ощутить:

Мадрид расстрелян. Мюнхен торжествует.
На венских площадях горят костры.
Но я стою у самого порога.
Еще единый миг — я все пойму.

(«Двенадцать ночей»)

Луговской воссоздает большое, историческое через малое. В основе многих его поэм лежит пережитое, частные эпизоды. Но поэт смело вводит их в историю: границы, казалось бы, незначительных — с точки зрения исторической — фактов беспредельно расширяются на наших глазах. Взгляд Луговского никогда не прикован к одной точке. Он старается как можно

²² Установлено путем сличения текста книги с первоначальными вариантами поэм. Факт введения подобных отступлений показателен, он говорит об углублении историзма в поэзии Луговского в период завершения «Середины века».

полнее объять окружающее. Вероятно, это и имел в виду автор одной из статей о «Середине века», когда писал, что для Луговского характерно тяготение к созданию «целостных, монолитных картин». ²³ От Казанского вокзала Москвы отошел эшелон. Эвакуируют актеров, кинорежиссеров, ученых. Боль расставания. Трудная печаль. Неизвестность. И кажется, мир сузился до затемненного купе вагона. Но вот взгляд человека сквозь оконное стекло — взгляд поэта — выхватывает из темноты отсветы зениток на низких тучах, фонарик и винтовку патруля. Все шире становится поэтическое видение, все более эпической картина воюющей страны: новобранцы на перронах, толпы людей на затемненных станциях у черных рупоров, обгоняющие поезд эшелоны с оборудованием украинских заводов. И московский поезд уже входит в эту картину, и поэт начинает различать голоса, доносящиеся из соседних купе, из коридора, «о том, как жить России, как работать в тылу. По суткам. Не жалея рук. Что ставить. Что писать. Как лучше строить...» И будни поезда, горестная, неуютная чья-то любовь, эгоизм одних и самоотвержение других, вдруг прозвеневший смех и слезы — все это *вписывается* в общую картину войны.

Автор книги о судьбах мира, о крутых переломах времени, пишущий ее как «исповедь сына века», неизбежно прибегает к так называемым «соизмерениям», сопоставлениям судеб отдельного человека и целого поколения, народа, государства. Но разные писатели проводят подобные соизмерения по-своему. Так, в «Дневных звездах» О. Берггольц это чаще всего *совпадения* каких-то очень существенных моментов личной биографии, становления характера с важнейшими вехами развития страны. Писательница все время акцентирует на этом наше внимание: ее детство, пионерские годы — одновременно детство Республики Советов, молодость — первые пятилетки и т. д. Смелые, размашистые соизмерения у В. Луговского несколько иного характера, контрастнее. Даже ими поэт умеет передать напряженный, прерывистый ритм XX столетия, даже они усиливают ощущение тревожного, полного перемен, трудной борьбы, опасностей и героизма времени. Приведем один выразительный пример — строки из поэмы «Дербент»:

Сегодня день рождения моего,
Простой и сонный, как зеленый дворик.
Сегодня Гитлер был провозглашен
В земле германской фюрером бессменным.

Всего четыре строки, но беззаботности, беспечности, погружения в себя как не бывало. Исчезла тихая, залитая солнцем зелень, тень свастики легла на нее. Взорвана тишина, пропала

²³ В. Іванисенко. Поезія і сучасність. «Вітчизна», 1959, № 10, стор. 155.

идиллия, и это сделано не менее мастерски, чем в «Ночи» Тихонова («... И слушаю: какая в мире тишь... вторую ночь уже горит Париж!»), одним из любимейших стихотворений Луговского. «Покоя нет на свете» — книга продолжается.

Все пишущие о «Середине века» отмечают художественную смелость В. Луговского, обратившегося к «анализу сложнейших противоречий века»,²⁴ «атомного века, с божественным могуществом человеческого разума, торжеством самых справедливых и смелых идей и распадом буржуазной культуры и личности».²⁵ Луговской не обходит подводных камней истории, не сглаживает острых углов ни в событиях, ни в самом себе — свидетеле и участнике этих событий. Хорошо писал П. Антокольский: в книге «отчетливо проступает *крутая дорога поисков*, не застрахованная никакими заранее расставленными вехами. Поэт проделывает ее на наших глазах, на свой страх и риск. Мы слышим прерывистое дыхание его неуверенности, идем за ним по боковым нехоженным тропинкам, чтобы снова вернуться — порой совсем неожиданно — на магистраль».²⁶ Движение истории и становление героя происходят в «Середине века» параллельно, рядом, а вернее, переплетаясь. Становление человека, как это явствует из книги В. Луговского, — это преодоление неуверенности, эгоизма, порой даже отчаяния, которые возникают при столкновении личности с событиями века. Характерно, что главы книги кончаются не только афористическими выводами — извлечениями, которые сделал для себя человек из событий истории, но иногда и вопросами. «Середина века» показывает, что к единственной на земле правде — правде коммунизма, за которую борется народ, человек может идти, ошибаясь, иногда испытывая сомнения, но в итоге побеждая их.

Луговской никогда не подменяет трагедий века пресловутым «преодолением трудностей». И песня радости не отзывает у него дешевым бодрчеством. «Лживая простота» — враг поэта. Ее отрицает сама эпоха, ее не может допустить Родина. Ведь поэт работает и живет

На молодой земле, едва просохшей
От крови Перекопа и Кронштадта,
На молодой земле, не принимавшей
Бесстыдного чиновника, который,
Одышливо вздыхая, одевает
В халат больничный голую Венеру.
На молодой земле, где Ленин жил,
Где слушал он Бетховена в молчанье,
А не веселый марш «ребят веселых».

²⁴ А. Метченко. Об искусстве художественного синтеза. «Звезда», 1959, № 5, стр. 187.

²⁵ В. Огнев. Человек двадцатого столетия. «Дружба народов», 1959, № 4, стр. 231.

²⁶ П. Антокольский, ук. статья. Курсив наш. — Н. Б.

«Симфония жизни, — заметил когда-то Моцарт, — не может быть только грустной или только радостной, она обязательно то и другое вместе». «Симфония жизни», которую пишет поэт XX столетия, неминуемо звучит порою трагедийно. О. Берггольц назвала однажды поэмы — главы «Середины века» — маленькими трагедиями. В этом много правды. Вспомним «Берлин 1936», «Сказку о сне», поэму «Москва. Бомбардировочные ночи», «Город снов»: «история идет железным шагом», льются реки человеческой крови, гибнут талантливые, совсем еще молодые люди, им уже не «наверстать» «нынче недолюбленного», нынче не завершённой большой работы. Ее закончат другие. Жизнь неисчерпаема, но разве нет горечи и трагизма в том, что она продолжается, торжествует на земле, где столько могил. В «Середине века» немало трагедийных ситуаций: последние свидания любящих накануне гибели; бессильное одиночество советского человека в фашистском Берлине 1936 г.; «тоска великих мировых открытий», которые могут стать источником уничтожения в руках врагов мира и т. д. Луговской — мастер трагической детали. Как не запомнить телефонную трубку (в опустевшей московской квартире дней войны), «наполненную бывшими друзьями, остывшей страстью, старым разговором», или брошенные здесь же вещи, которые «одинок», которым «страшно». Таких деталей множество. «В литературе открыт широкий простор для шекспиризации образов деятелей истории, творцов революции», — писал В. Луговской в своей последней статье «Поэзия — душа народа». ²⁷ «Середина века» свидетельствует о том, что поэт сам шел по этому пути. Герои книги — люди больших страстей, непримиримые, решительные, искатели истины и справедливости. Высока их радость, и величественно страдание. Их образы даны крупным планом, словно вылеплены (Сережа Зыков из поэмы «Новый год», парализованный латыш в «Эфемере» — красные комиссары гражданской войны; люди искусства — художник в «Новом годе», «старый мастер» в «Городе снов» и т. д.). Трагедийный элемент вносит Луговской и в изображение Владимира Ильича Ленина. Поэма «Москва», где перед нами впервые появляется живой Ильич, повествует о том самом дне, когда он в последний раз покидал Кремль. Шекспиризация образов вождей революции у Луговского никогда не оборачивается их обожествлением, вознесением над землей. В образах Ленина, Дзержинского поэта привлекает прежде всего их человечность.

Книга В. Луговского, при всем сказанном, меньше всего напоминает поэтическое завещание. Она не столько подводит итоги, сколько пророчествует о будущем. Она обращена к ново-

²⁷ В. Луговской. Раздумье о поэзии, стр. 261.

му, молодому поколению. Его образ встречается во вступлении к «Середине века»:

Я за окном услышал хруст шагов —
Идет румяный человек в ушанке.
Как молод он! Как щеки разгорелись
От холода! Журнал зажат под мышкой...
Пальто подбито ветром. Подожди,
Ты, молодость, ты, будущее наше!
Я здесь с тобой. Ты видишь эту книгу?
Я протянул ее. Возьми ее!

Образы юных — «во имя этих юных будем жить» — возникают, естественно, и в финале книги: десятиклассницы летней ночью на Красной площади, мечтатели, решающие через сотню с лишним лет после Герцена и Огарева, «что делать в новой жизни, какой прямой избрать по жизни путь» («Москва»).

Заключительная глава «Середины века» называется «Юность». И это не только завершение темы, не просто возвращение к тем временам, с которых начата книга. Это прославление вечной молодости, заклинание жизни:

Тебя я вымыл месяцем и ветром.
Проснись и приходи под небо юга.
Вся в песнях ветра, в грохоте прибоев,
Скорей явись!

Тебя я вызываю
Из времени, пространства и судьбы.

Романтически приподнятой, по-юношески восторженной становится речь поэта, яркими, сказочными — образы. Южным ветром напоена заключительная глава книги, солеными брызгами Черного моря — любимого моря Луговского — пропитан «белый» стих.

Образы юности в прологе и финале «Середины века» — это не просто выигрышное обрамление книги. Ибо вся она — книга жизни, молодой, неумной, обновляющейся. И это, пожалуй, главное ее определение, которое приходит в голову, когда закрываешь последнюю страницу. Случайно ли, что господствующим временем года в книге поэм о двадцатом столетии стала весна? «Пер-Лашез»: обнажив голову, стоит поэт на кладбище парижских коммунаров, а на ветру вскипают «тугие почки и лопаются, и уже весна». «Белькомб»: «уже почти весна», «кругом стремнины гремящих рек...». «Смерть матери»: «... трава встает зеленая на всех дувалах». «Москва. Бомбардировочные ночи»: осень, дни наступления гитлеровцев к столице, но и эти осенние грозные дни полны воспоминаний о счастье, и в них чувствуется весна — жажда жизни, большой любви.

Кажется, сплошная весна идет по земле — и скоро завоюет всю ее. Этот сквозной романтический образ книги не противоречит железному шагу истории. «Железные шаги» столетия —

реалистическая основа «Середины века». Весна, затопляющая землю, — ее романтическая окраска, олицетворение того конечного итога, к которому идет история человечества.

Поэтому в книге В. Луговского нет умерших героев, будь то великие исторические деятели или рядовые двадцатого столетия. Мы видим Ильича (поэма «Москва»), когда он в последний раз вышел из Кремля перед отъездом в Горки. Но разве Ленин умер?

Нет, не умер!

Где видишь ты его? Он вернулся!

Он рядом с нами.

Идет ленинградскими улицами Киров — «веселый, чуть поводя широкими плечами» («Дербент»). Встают из могил бакинские комиссары. Переключкой их голосов кончается поэма «Баку, Баку!», повествующая о злодейском убийстве двадцати шести. Живой Маяковский проходит апрельской ночью по Тверской. Живой Фадеев смеется, сверкая «глазами голубыми, с легкой злинкой». «Я не верю в смерть!» — восклицает поэт.

«Из... желания счастливых дней, счастливых месяцев и целых счастливых столетий, из желания, чтобы истинное счастье навсегда поселилось на нашей земле, и родилась его поэзия», — писал о Луговском К. Паустовский.²⁸ Эти слова целиком и полностью можно отнести к Главной книге поэта — «Середине века».

Книга поэм В. Луговского дает неисчерпаемый материал для исследователя. Есть целый ряд интересных вопросов, которые не затронуты в данной статье; часть из них связана с текстологическим изучением «Середины века» (например, любопытно выяснить, совпадает ли хронологическая последовательность написания отдельных поэм с тем, как они выстроились, расположились в книге; не менее увлекательна задача пристально и детально исследовать тот шов «электросварки», которым прошелся поэт по «корпусу» книги, завершая ее в 1956 г.). Другие касаются проблематики «Середины века»; в частности, специальный большой разговор может пойти о том, какие именно противоречия XX столетия раскрывает Луговской и как осмысляет разнообразные проблемы, встающие в эту эпоху перед человеком. В данной статье затронуты лишь некоторые стороны книги поэм Луговского, сделана попытка ввести «Середину века» в широкое русло нашей современной литературы, показать особенности внутренней структуры книги.

²⁸ К. Паустовский. Горсть крымской земли. «Москва», 1958, № 8, стр. 170.

СОВРЕМЕННОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. ТЕНДРЯКОВА
1958—1962 ГОДОВ*Р. С. Шамурзина*

В наши дни успешно осуществляются самые дерзновенные мечты человечества, стало реальностью построение коммунизма. Но коммунизм — не только высокий жизненный уровень, а и неограниченные возможности духовного развития. Человек будущего, преисполненный творческого горения, соразмеряющий себя с невиданными успехами и подвигами народа, уже виден в сегодняшнем советском гражданине.

Однако изменения в сознании, в психологии происходят медленнее, чем в материально-производственной базе нашего общества. Долг наш говорить не только о том, что движет вперед, но и о том, что мешает нам, что сковывает волю и ум человека. «Партия рассматривает борьбу с проявлениями буржуазной идеологии и морали, с остатками частнособственнической психологии, суеверий и предрассудков как составную часть работы по коммунистическому воспитанию».¹ Советская литература очень часто поднимает вопросы злободневные, говорит о недостатках и пережитках старого в сознании советских людей. В этом отношении творчество Владимира Тендрякова является одним из самых целенаправленных. Почти каждое его произведение — удар по отживающему, старому.

Задача данной статьи — определить творческое своеобразие Тендрякова в его произведениях о современности 1958—1962 гг.

Во всех произведениях Тендряков верен своему принципу доведения конфликта до конца, до острых столкновений старого и нового, определенно и четко освещающая свое отношение к событиям, к героям. И всегда в центре внимания писателя внутренний мир людей, самых различных по своим индивидуальным качествам.

¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. Госполитиздат, 1961, стр. 121.

В майском номере журнала «Знамя» за 1958 г. была напечатана повесть В. Тендрякова «Чудотворная». Автор поднял вопрос о религиозных предрассудках, который оказался в известной степени забытым художественной литературой, поставил проблему, еще не до конца решенную жизнью.

События в повести разворачиваются стремительно, в течение пяти дней. Героем Тендряков выбрал двенадцатилетнего школьника Родьку Гуляева, очевидно потому, что в этом переломном возрасте очень остро воспринимаются все противоречия жизни. Особенности характера героя обусловили драматическую остроту и напряженность событий.

Мы знакомимся с Родькой в тот день, когда он нашел ящик с «чудотворной» иконой. «Новоявленная» икона собрала вокруг себя верующих, которые дружно определили мальчугана в «избранники божии». Бабка заставила надеть крест. На этом и кончилась беспечная мальчишеская жизнь. В ясный радужный мир ворвалось непонятное, трудное.

В душе Родьки зарождаются смутные сомнения. Если раньше бог для него «был связан с бабкиной воркотней, со слезами матери, с чем-то скучным, неинтересным, не дававшим пищи для размышления»,² то теперь он серьезно задумывается над тем, существует бог или нет.

Родька — обыкновенный деревенский мальчик, хотя и выделяется среди своих друзей решительностью и отвагой. Он может первым прыгнуть в еще холодную воду, лучше всех плавает, смелее всех ведет себя в ночном походе. Родька любознателен. Сердце его распахнуто для всего, что может заинтересовать деревенского мальчишку: от головастика до Павла Корчагина и морской службы. Для него характерны впечатлительность и поэтическое восприятие природы. В повести все краски весенней земли даны через восприятие Родьки. Это он увидел солнце в «зеленой луже посреди дороги», он услышал, как «воробьи с каким-то особенным весенним журчанием брызнули из-под ног», ему петух на огороде кажется куском горячего солнышка. Глубоко и прочно живут в нем основы советского миропонимания. Стремление проверить слух о «пилении» в церкви говорит о задатках здравого, осмысленного отношения к жизни. Он был потрясен услышанным им самим «пилением», но, получив от учительницы объяснение, уже не сомневался в том, что все рассказы о божьих выдумки.

В 1932 г. Эдуард Багрицкий написал поэму «Смерть пионерки» о маленькой девочке, отказавшейся надеть крестик, о пионерке, оставшейся верной красному галстуку. Крестик и галстук символизируют два мира, непримиримых между собой.

² В. Тендряков. Чудотворная. «Знамя», 1958, № 5, стр. 30.

Ценность повести Тендрякова заключается в том, что автор раскрыл внутренний мир маленького безбожника. Способность Родьки к сопротивлению, его (пусть во многом неумелые) упорные поиски истины убеждают в прочности и жизненной силе усвоенных им основ советского мироощущения.

Автор не ограничивается изображением внутренних переживаний мальчика, он показывает, как в борьбе за человека сталкиваются различные силы.

В начале повести конфликт развивается внутри семьи. Родька один выступает против бабки и матери, но затем конфликт из семейного перерастает в общественный. В борьбу за Родьку вступает самый близкий ему после родителей человек — учительница Парасковья Петровна.

Парасковья Петровна тридцать лет отдала учительству. В Гумнищах она свой человек в каждом доме. Родителям и детям она первой открывает дверь в мир знаний — это и делает ее уважаемой в колхозном селе. Нелегко сложилась ее собственная жизнь: муж, тоже учитель, еще до войны умер, и с тех пор жизнь учеников стала ее личной жизнью, которую она измеряет школьными событиями. Учительница принимает деятельное участие в судьбе Родьки. Ее беспокоит не только Родька, но и родничок со «святой водой», комсомолка Фрося Костылева, венчавшаяся в церкви, и т. д.

Парасковья Петровна — коммунистка, отсюда ее воинствующий атеизм. Она предъявляет претензии одному из секретарей райкома. И хоть есть правда в словах Кучина о том, что лобовой атакой религию не сломишь, а нужно «подкапывать корни» (повышением благосостояния изгнать страх за будущее, заставить верить в силу человеческого разума и рук), но Парасковья Петровна тысячу раз права, требуя за хозяйственными заботами не забывать о постоянной, ежедневной пропаганде атеизма словом.

Читатель верит в достоверность образа учительницы, который по словам критика А. Дремова, «физически ощутим». ³ Чуть сутулая, мужской тяжелой поступью она подходит к Родьке, впервые почувствовавшему себя несчастным. Кажется, и вам на плечо легла тяжеловатая, но мягкая рука сильного и доброго человека. Ее глазами мы смотрим на отца Дмитрия, на Варвару. Дав отца Дмитрия через восприятие учительницы, Тендряков помогает увидеть за его благообразной внешностью страшного и умного врага, который на словах за Советскую власть, за социалистическую законность, за мир и прогресс и хочет только, чтобы люди не забывали о боге, росли покорными и пассивными. Его идеология враждебна нашей, воспитывающей в человеке творческое, активное отношение к жизни. Отец Дмитрий утверждает безвредность религии, но вся исто-

³ Ан. Дремов. Безбожник пионер Родька. «Нева», 1958, № 10, стр. 213.

рия Родьки и его родных раскрывает ее антигуманистическую сущность.

Борьба Парасковьи Петровны за Родьку — это начало активной борьбы с религиозными предрассудками. Ей приходит на помощь Кучин, обещая поднять на ноги комсомольские организации, районную газету. Исход этой борьбы остается за пределами повести, так как это не временное мероприятие, а длительный процесс перевоспитания.

Повесть очень динамична в силу острой конфликтности. Говоря словами Л. Н. Толстого, Тендряков сумел поставить своих героев «в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого»⁴ они проявили полностью: Грачиха — свой фанатизм, Парасковья Петровна — активность и принципиальность, Родька — непримиримость к насилию, Варвара — материнскую любовь. Столкновения характеров, развитие действия в повести подчинены идее непримиримости нашей социалистической идеологии с религиозными верованиями, что и делает повесть цельной и боевой.

После Ярослава Галана Тендряков впервые так остро поставил вопрос об античеловеческой сущности религии, о ее враждебности нашему обществу. Насколько это было своевременным, можно судить по появившимся позднее повестям Н. Асанова «Взятие Громовиц», Н. Евдокимова «Грешница» и др., по фильмам «Тучи над Борском», «Люблю тебя, жизнь», «Обманутые».

В 1959 г. в журнале «Молодая гвардия» был напечатан роман В. Тендрякова «За бегущим днем»,⁵ в котором писатель обратился к новой для себя и актуальной для всей страны теме перестройки школы.

Роман появился в самый горячий период реорганизации системы народного образования и был воспринят частью учителей как рецепт, избавляющий школу от всех «недугов». А так как произведение Тендрякова вовсе не является непогрешимой методической инструкцией, то некоторые из учителей выступили против романа, обвиняя автора в незнании жизни школы (И. Окоимова, Б. Филомафитский, К. Ковалевский и др.). На страницах «Учительской газеты» развернулась дискуссия, участники которой разделились на два лагеря. Одни увидели в романе карикатуру на советских учителей, другие нашли в нем подтверждение своим мыслям, страстный протест против застоя.

Роман не прошел незамеченным, и это уже говорит о том, что В. Тендряков начал нужный и интересный разговор. «За бегущим днем» своими раздумьями об ответственности рядового советского человека перед историей перекликается с поэмами А. Твардовского «За далью — даль», В. Федорова

⁴ Цит. по кн.: Русские писатели в литературе, т. 2. Л., 1939, стр. 155.

⁵ В. Тендряков. За бегущим днем. «Молодая гвардия», 1959, № 10—12.

«Седьмое небо», с повестями В. Кожевникова «Знакомьтесь, Балдуев», В. Аксенова «Коллеги».

Роман Тендрякова — это предельно искренняя исповедь человека о своих нравственных взлетах и падениях, рассказ о движении нашего современника к принятию большой Правды, о стремлении его «стать с веком наравне».

Андрей Бирюков, от имени которого ведется повествование, чувствует себя звеном в единой цепи поколений, создающих прекрасное будущее, свою связь с прошлым и ответственность перед будущим. Поэтому Тендряков сделал своим героем учителя, ибо «никто не замечает так ощутимо смену поколений, никто не чувствует с такой остротой непреклонное движение времени, как учитель».⁶ Бирюков постоянно помнит о будущем. Для него «будущее — это воздух жизни, движение жизни».

Бирюков стал учителем случайно и несомненно не является идеалом советского педагога. Рассказывает о себе человек уже созревший, прошедший немалую жизненную школу, многое осмысливший, умеющий видеть и свои, и чужие слабости и недостатки. Совсем юным он участвовал в Великой Отечественной войне, после ранения стал преподавателем физкультуры, но такое занятие, по его мнению, «не могло стать смыслом всей жизни». Андрей ищет ответ на вопрос «кем быть?». Приняв свою способность тонко чувствовать и остро воспринимать красоту природы за художественное дарование, он подает заявление на художественный факультет ГИКа. Андрей честен и беспощаден к себе: он признает превосходство Эммы Барышевой, паренька-татарина и, поняв, что у него нет таланта, уходит из института, чтобы снова искать свое место в жизни. После встречи с Хрустовым Андрей поступил в пединститут. О годах учения и о первых годах работы сказано скупое, без увлечения и интереса. При мысли о работе сельским учителем Бирюков не испытывает ни волнения, ни радости. Эта утрата мечты и увлеченности передана в романе почти символической деталью: однажды Бирюков в Густом Бору вышел на козий выпас, знакомая с детства картина потрясла его, и он бросился за этюдником, горя желанием запечатлеть пейзаж, но кисти засохли, а палитра покорибилась.

После института началась размеренная, однообразная до тошноты жизнь в Загарье.

Духовное пробуждение героя относится приблизительно к 1956 г. и является следствием «тех больших сдвигов в нашем общественном сознании, которые связаны с решениями XX съезда партии, со всем развитием нашей жизни этого вре-

⁶ В. Тендряков. Чрезвычайное происшествие. «Наука и религия», 1961, № 7, стр. 64.

мени». ⁷ Для Бирюкова эти сдвиги выразились в новом отношении к работе, к семье.

В один из дней то, что накапливалось на протяжении долгого времени, отчетливо и резко выразилось в раздумье Бирюкова о своей работе. «Страшно будущее учителя-поденщика. Воинствующая бездарь в искусстве, пожалуй, не принесет столько вреда». ⁸ Ничем не примечательный, слабый ответ Гали Субботиной вдруг раскрылся Бирюкову как результат его педагогического бессилия. И, может быть, впервые за эти годы герой ужаснулся тому, что Федя Кочкин, любознательный и неглупый, почти спит на его уроках. Почему?

«Для ребят идея неотделима от личности», ⁹ — писала Н. К. Крупская, и какие бы прекрасные идеи ни преподносил учитель, они останутся для учеников пустым звуком, если учитель не вложил в эти мысли частицу своей души, своего сердца. Равнодушие они угадывают сразу и не прощают, а мстят тем же. Тендряков не показывает мгновенного перерождения Бирюкова. На это требуется время, но каждая одержанная героем победа над своим равнодушием, над безразличием учеников ведет его к творческому освоению профессии.

Новаторство Бирюкова — не в утверждении какого-то педагогического метода, а в творческом, беспокойном отношении к делу. Первые скромные успехи еще не сделали его творцом, но последующие события: болезнь Ани Ващенко, знакомство с ее матерью — явились новым толчком в раздумьях героя о своей работе, о школьной системе вообще. Знакомство с женой секретаря райкома утвердило Андрея в правильности его поисков, помогло ему по-новому увидеть себя, школу, заставило задуматься, стать в какой-то степени душевнее, мягче.

Больше всего в Валентине Павловне поражает ее беспокойный характер. В школе ее приучили к мысли о ее исключительности, и поэтому она бежит от будничной работы стоматолога, нормировщицы, литсотрудника в газете. Она трезво судит и о себе, и о своей жизни и не смиряется с неудавшейся судьбой. Настоящая тоска звучит в ее словах: «Где-то есть то дело, к которому я способна!» Валя не может ни бездумно жить около мужа, ни служить равнодушно, без любви к делу.

Многое в рассуждениях Валентины Павловны о недостатках школы преувеличено, но в главном она права: люди обязаны жить с увлечением, и школа должна учить их этому. Увлеченность — неотъемлемая часть творческого, активного отношения к жизни. «Равнодушные, холодные люди не творят». А школа при такой загруженности учеников отнимала у них не только

⁷ И. Виноградов. «За бегущим днем» (Заметки о романе В. Тендрякова). «Вопросы литературы», 1961, № 1, стр. 24.

⁸ В. Тендряков. За бегущим днем. М., «Молодая гвардия», 1960, стр. 91.

⁹ Н. К. Крупская. Об учителе. М., 1960, стр. 143.

время, но и отбивала живой интерес к учебе, к самой школе. Обаяние Ващенко — в этом беспокойстве о людях, в действенной, активной любви к ним. Она верит, что равнодушие — самое страшное преступление. Петр Ващенко признает, что в его внимании к людям и к их нуждам есть большая заслуга Валентины.

В ней была драгоценная «способность зажигаться от порыва другого человека», и поэтому ей, а не Тоне рассказывал Бирюков о всех своих поисках, сомнениях, планах.

В решении сложных жизненных вопросов Валентина оказалась более мужественной, чем Андрей. Она решила один раз и бесповоротно. Уехать, отказаться от Андрея для нее означало отречься от самой себя, от трудной, но заполненной нужным делом жизни. По своему характеру она близка к Тине Карамыш. В ней много чисто женского обаяния — «в свободном, уверенном повороте головы, спокойном взгляде серых в синеву глаз», в светлых волосах, покорно скользящих между пальцами, в «решительной, несколько нервной походке, грудью вперед».

Правда, нельзя не согласиться, что некоторые ее признания в чувстве к Андрею звучат напыщенно и вычурно: «Как великому бы тебе служила, воистину беззаветно, без всякой к себе жалости»; «Не мной сказано, что в жизни бывают не только свои оазисы, но и свои пустыни. Так перейдем же вместе эту пустыню, не отталкивай меня, со мной тебе будет легче».¹⁰ Эта вычурность настораживает, в ней звучат фальшивые ноты. И все же она не уничтожает симпатий читателя к героине.

Рождение и «формирование» любви Андрея к Валентине Павловне идет параллельно с его борьбой за творчество в преподавании.

Раздумья о работе, пересмотр своих сил и своих жизненных позиций привели Андрея к переоценке окружающих его людей. Оказалось, что жена Тоня не понимает его, зато горячую поддержку он встретил у Горбылева, к которому многие годы относился недоброжелательно. С виду угрюмый и дерзкий, Василий Тихонович был одним из самых преданных педагогической работе учителей. На уроке перед Андреем вдруг раскрылась ищущая, творческая натура Горбылева, и неудивительно, что их потянуло друг к другу. Планы Василия Тихоновича гораздо шире бирюковских. Он считает, что ученики, которые будут пользоваться новейшими достижениями техники, должны не только знать формулы, но и обладать «сверхвысокими человеческими качествами». Горбылев заставил Андрея взглянуть на свой труд с высоты требований времени, понять необходимость борьбы против «благодушного бездумья», в котором пребывают Акиндины Акиндиновичи, подавляющие своим бесстрастием творческое начало в учениках. Василий Тихонович по-макаренковски

¹⁰ В. Тендряков. За бегущим днем, стр. 391.

понимает трудовое воспитание. Научить любить труд — значит научить любить «то, для чего этот труд нужен», дать им почувствовать себя частицей трудового коллектива. «Труд тогда становится коллективным, когда каждый участвует в его организации, вместе со всеми ломает голову, что и как сделать. Тут приобретаются не только навыки какого-то труда, а умение сообща действовать».¹¹

Горбылев — верный и принципиальный друг. Он смело заявляет директору о том, что считает отстранение Бирюкова от занятий произволом, откровенно, хотя и несколько грубовато, высказывает Андрею свое мнение о нем, и он же встает на защиту Бирюкова на партсобрании, когда разбирают заявление Тони.

Против поисков Бирюкова выступают завуч и директор школы.

Четверть века руководил Хрустов школой, которая стала лучшей в районе. Умелый руководитель, волевой и собранный человек, без сомнения незаурядный работник, он уверовал за эти многие годы почета и уважения в свою непогрешимость, в незыблемость своих правил. Ему не перечили, его со вниманием выслушивали и не решались с ним спорить. Создавая учителям хорошие бытовые условия, он требовал беспрекословного подчинения. Заботливость его — скорее тщеславие руководителя: учителя *его* школы должны быть довольны бытом. Степан Артемович благороден: без колебаний он бросился спасать девочку, даже не подумав о себе. Некоторые критики считают этот эпизод излишним.¹² С этим нельзя согласиться: поступок открыл в Хрустове чисто человеческую черту — благородство. Если бы Степан Артемович был подлым, негодным человеком, с ним легче было бы бороться. Хрустова заслуженно уважают, но теперь он мешает, и с ним нужно бороться как можно активнее, ибо своим авторитетом он может подавить любое начинание. Это культ личности в миниатюре со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Тендряков объективно показал, в чем вред таких руководителей. Напрасно некоторые из рецензентов расценивают образ Хрустова как схему или карикатуру. Он переживает трагедию отставшего от времени человека, и читатель не только осуждает его, но и сочувствует ему, как сочувствует Бирюков во время первомайской демонстрации. Школьный директор в отставке, он все-таки стоял и ждал, когда появится трактор и, «быть может, даже волновался за своих питомцев».

Бороться со Степаном Артемовичем трудно еще и потому, что учительского коллектива в школе, собственно, нет, есть

¹¹ В. Тендряков. За бегущим днем, стр. 301—302.

¹² Ю. Суровцев. Три романа в романе. «Литературная газета», 1960, 17 марта.

отдельные, почти ничем не связанные между собой учителя-предметники. Привыкнув во всем повиноваться Степану Артемовичу, полностью полагаясь на его опыт, загарьевские учителя сняли с себя ответственность за общие судьбы школы. Вследствие бездумного подчинения авторитету одного человека появились в среде советского учительства такие, как Акиндин Акиндинович Поярков. Преподаватель географии, «с младенчески розовой лысиной» и «лучистыми безмятежно-голубыми глазами», он трудолюбив, как муравей. Все его чаяния и помыслы, мечты и планы направлены на собственное солидное хозяйство с коровой и свиньей, двумя петухами и несметным количеством несушек. Выйдя за порог школы, он не любит вспоминать о ней. От него и от его супруги так и веет безмятежным самодовольством.

К людям типа Поярковых относится и самый близкий Бирюкову человек — его жена Тоня.

Хорошая хозяйка, заботливая жена и мать, она хотела бы прожить так же, как Альбертина Михайловна Пояркова. Тоня вечно в хозяйственных хлопотах, даже к урокам готовится в промежутке между ними. Особой нужды в этом нет, по хозяйству ей помогает Настасья, но в постоянных заботах о своем гнезде она видит смысл существования. Ни другом, ни тем более соратником мужа она не может стать. Андрей и Тоня — чужие друг другу люди. Рано или поздно они должны были разойтись, и для этого можно было не рисовать Тоню грубой, невыдержанной.

Неспособность Андрея идти на компромиссы и фальшивить в поступках, в чувствах неизбежно должна была привести к его разрыву с Тоней. Бирюкову пришлось расплачиваться за свой отказ от ожидания настоящей любви разлукой с дочерью. Страницы, посвященные Наташе, удивительно хороши своей лирической взволнованностью. Дочь вызывает в Андрее не только нежность, но и тревогу: она воплощает в себе будущее. Может быть, именно она помогла отцу полнее осмыслить значение и радость педагогического труда.

Весь роман, все размышления героев направлены против бездумной успокоенности, проникнуты возросшей требовательностью к человеку. Несмотря на свои недостатки, главный герой романа «За бегущим днем» заставляет читателя думать вместе с собой, спорить, сопереживать, определять свое отношение к жизни, почувствовать свою ответственность перед будущим. Читатель верит в то, что Бирюков станет героем своего времени и когда-нибудь расскажет «о времени и о себе» в той Главной книге, о которой мечтает, по признанию О. Берггольца, каждый писатель и которую ждет читатель от В. Тендрякова. «За бегущим днем» — это подступы к ней.

О глубоком интересе писателя к вопросам становления личности и формирования мировоззрения свидетельствует и повесть

«Чрезвычайное происшествие».¹³ Она связана с «Чудотворной», романом «За бегущим днем» и общностью поставленных проблем, и образом Ващенко.

В лучшей школе района вдруг обнаружили верующие (ученица и учитель). В истории Тоси Лубковой и Морщикина Тендряковым более глубоко, чем в повести «Чудотворная», раскрыты причины живучести религиозных предрассудков. В глухом уездном городишке до революции было пятнадцать церквей, построенных купцами-толстосумами, а вокруг в деревнях и починках жило старообрядчество. «После революции замолкли один за другим колокола, позакрывались навечно одни двери церковей за другими, попадали кресты с поржавевших куполов. Как торф после лесного пожара, пока еще тлела религия, где-то в глубине под спудом. Не развороши — почадит и потухнет. Разворошила война».¹⁴ С трудностями Великой Отечественной войны и восстановления разрушенного хозяйства связано оживление религиозных предрассудков. Но, кроме исторических и экономических, религия имеет, как показывает Тендряков, и психологические корни.

Для Тоси бог — это форма Добра и Справедливости, это спасение от одиночества и страха смерти, защита от душевной грубости окружающих. Лубков-отец, со своей категоричностью, с нежеланием разобраться в движениях человеческой души, совершенно не годится в воспитатели. На любой волнующий вопрос она услышала бы от него изложение прописных истин или выговор. Бестактный отец, унылая мать, полностью подчиненная мужу, — с ними нельзя поделиться своими сомнениями, девичьими горестями, а тут тетя Серафима, добрая утешительница, ласково подсовывает бога, опекуна и защитника. И для Тоси, и для Морщикина бог — оправдание пассивности и бескрылости, поэтому Тося так легко расстается с богом, когда находит смысл своего существования в супружеской жизни. Мир приобрел еще одного обывателя.

В доме Лубковых висит на стене репродукция левитановской картины «Над вечным покоем», а под ней на комодe фарфоровый пастушок. Это мирное соседство разных по своей сути вещей свидетельствует об обывательском бездумье. Никто не раскрыл Тосе великого смысла картины, никто не пытался проникнуть в замысел произведения, так как выбор был случайным, ведь «могли подвернуться и лубочные лебеди на канареечном закате». Не случайно Тося в новую, самостоятельную жизнь взяла пастушка как символ мещанского уюта и покоя. Стороной над этим бездумным покоем Тосино существование проходит большая жизнь. Смысл жизни, утверждает картина Левитана, в вечном движении, в беспокойстве. «Тот, кто поймет,

¹³ «Наука и религия», 1961, № 7, 9, 10.

¹⁴ Там же, № 7, стр. 69.

что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем». ¹⁵ Тося не поняла этого, и никто не помог ей.

История Тоси заставила директора школы Анатолия Матвеевича Махотина в новом свете увидеть все знакомое и привычное. Оказалось, давая ученикам разнообразные знания, они забыли: «Знания — свет, но не единственный, к чему тянется человек». Оценка заслонила души учеников, стала критерием личности. И получилось, что за одаренностью Саши Короткова — холодное, самоуверенное презрение ко всем остальным, убеждение в их неполноценности, за неприметностью Тоси — духовное банкротство. Школа дает знания, но еще мало обращает внимания на воспитание в учениках благородства, гуманного, внимательного отношения к людям, мало учит умению жить с людьми.

Махотин понял, что самое главное — это вырастить коллективистов в полном смысле этого слова. Научить подрастающее поколение не отмахиваться от судьбы каждого отдельного человека, а бороться за нее, как за свою собственную, научить «жить единым человеческим общежитием» — задача очень сложная. Она стоит не только перед школой, но и перед всем обществом. Это одна из задач коммунистического строительства.

Тендряков не дает решения вопросов воспитания, но он намечает в повести направление, в котором должна вестись работа, тем самым мобилизуя читателя на размышления.

Повесть «Тройка, семерка, туз» ¹⁶ разочаровала многих. Тендрякова обвиняли в бескрылом описательстве, в заботе о «биологической» правдивости, ¹⁷ в плохом знании простых людей, в отсутствии жизненной и художественной правды, в мрачном пессимизме. Некоторым критикам почему-то кажется, что если в произведении о советской действительности изображена трагическая ситуация без соответствующей светлой концовки с разрешением всех недоразумений, то такое произведение не может быть признано отвечающим современности.

Проблемы, ставящиеся в произведениях советских писателей последних лет, как правило, не исчерпываются событийной стороной, а отличаются идеологической, философской насыщенностью (Л. Леонов «Русский лес», М. Шолохов «Судьба человека», Г. Николаева «Битва в пути» и др.). Это свидетельствует об общей творческой зрелости советской литературы, которая сказалась и в произведениях более молодых авторов.

¹⁵ А. Блок. Искусство и революция. Собр. соч. в 12 томах, т. 8. Л. — М., «Советский писатель», 1936, стр. 63.

¹⁶ В. Тендряков. Тройка, семерка, туз. «Новый мир», 1960, № 3, стр. 3—32.

¹⁷ В. Назаренко. Мастерство и коммунистическое воспитание. О главном критерии. «Звезда», 1960, № 8, стр. 178—179.

В. Тендрякова относят к числу наиболее чутких к новым явлениям действительности писателей. Для него характерен выбор сложных жизненных ситуаций, в которых происходят сдвиги, изменения человеческой личности, ее мировоззрения и психологических особенностей. Именно поэтому Тендряков, не боясь обвинений в «экзотичности», берет для своих произведений необычные случаи и ситуации. Его интересует, как проявляются человеческие качества героев в необычной обстановке.

Далеко, на северной реке, расположился сплавучасток мастера Дубинина. Поселок состоит всего из пяти домов, и живут в нем тридцать два человека. Жизнь однообразная, небогатая событиями. С утра трудная работа, требующая максимального напряжения физических сил, вечером игра в домино или слушание радиопередач. И так из вечера в вечер. По воскресеньям сплавщики расходились по деревням. Гитара висела в красном уголке без дела: в поселке никто не умел играть на ней. Вся жизнь налажена, как хороший механизм. «Сытно, покойно, даже слишком покойно — сон да работа, работа да сон».

При таком однообразии жизни понятен всеобщий интерес к Бушуеву (ведь это человек другого мира), к его песням «о тоске в неволе, о любовных изменах, об убийствах из ревности». Отсутствие каких бы то ни было интересов, помимо работы, неумение занять свой досуг — все это и привело к тому, что сплавщики заинтересовались игрой «в очко», к которой вначале относились как к забаве. Но понемногу к игре стало примешиваться что-то стыдное, позорное. Это было начало нездорового азарта. До этого играли для удовольствия, не задумываясь о проигрышах и смеясь над выигрышами, но когда Бушуев начал все время выигрывать крупные ставки, у сплавщиков появилось смутное ощущение нечестности, и это подозрение нарастало все больше: «Быть не может, чтобы срывал такие выигрыши без жульничества».

Нарастающее подозрение и недоверие почувствовал первым Бушуев (поэтому он и хранил на случай топор под подушкой) и понял, что ему не простят мошенничества. Чужой, случайно спасенный Лешкой, он так и остался посторонним в среде сплавщиков. Ярость Петухова вынудила Бушуева раньше, чем он этого хотел, показать свое истинное лицо хищника, привыкшего искать счастье «за чужой пазухой». В изображении событий Тендряков не погрешил против жизненной правды: в жизни есть Жмакины (Ю. Герман «Один год»), которые возвращаются к честной жизни, но есть и Бушуевы, которые остаются врагами до самой смерти.

Сплавщики не трусили, но слишком неожиданным и быстрым был разворот событий, к которому они были не подготовлены. Только увидев в руках Бушуева топор, они поняли, что это враг, но сознание необходимости его уничтожить еще не пришло.

Ю. Лукин¹⁸ увидел в случае на сплавушке и разложение коллектива, и новоявленного Мефистофеля, и демоническую власть Бушуева, и все потому, что обратил внимание на одну сторону повести, на рассказ об игре, увлекшей на какое-то время сплавщиков. То обвинение советского человека, коллектива, о котором пишет критик, отсутствует в повести.

Хоть Генка Шамаев и бросает в лицо товарищам упрек: «Проиграли в карты человека!», — но сам он и другие сплавщики полны решимости добиться оправдания Дубинина, в невиновности которого они уверены. Возможно, именно с этих событий и начнется другая, более глубокая дружба и связанность сплавщиков между собой, сложится коллектив. Ведь коллектив—это люди, не просто соединенные для выполнения каких-то производственных задач, а связанные общностью интересов, стремлений, для которых, кроме работы, существуют и другие общие радости и печали. Д. Стариков считает, что сплавщики у Тендрякова являются лишь орудиями труда.¹⁹ И хотя в повести есть слова о том, что «население маленького поселка существует для того, чтобы бесконечное шествие леса по реке не останавливалось», мысль о том, что люди живут только для дела, опровергается в повести и размышлениями Дубинина о счастье жить для других, и всей трагической историей, разыгравшейся на сплавушке.

Мастер Дубинин пользуется среди сплавщиков уважением за физическую силу («Любому вязы скрутит...»), за свою заботу о рабочих. Жизнь его, не богатая событиями, вся прошла около реки, которая многому его научила: спокойной уверенности в себе, уважению к людям труда. Случай с Яшей Сорокиным помог ему преодолеть самый обычный эгоизм, понять, что «поднять упавшего, успокоить отчаявшегося, защитить слабого» — тоже счастье. Поэтому он предлагает Бушуеву остаться на участке, подработать денег, чтобы вернуться в родные места. Дубинин любит своих сплавщиков, заботится, «чтобы работа распределялась равномерно, чтобы в столовой кормили сытно, чтобы расчет за работу был справедливым, чтобы в общежитии было чисто, чтобы простыни менялись каждую неделю»,²⁰ потихоньку от всех помогает уехавшему на учебу Толе Ступнину. В этих конкретных, ежедневных заботах проявляется его любовь к людям.

Саша, как его зовут на сплавушке, любит свой труд, гордится им, верит в его нужность. Для него ценность человека определяется полезностью в деле, и Дубинин часто с гордостью думает о «своих ребятах»: «Трудовой народ, ничего не ска-

¹⁸ Ю. Лукин. Кого обвиняет писатель? «Правда», 1960, 28 марта.

¹⁹ Д. Стариков. Парадоксы Владимира Тендрякова. «Литература и жизнь», 1960, 15 апреля.

²⁰ «Новый мир», 1960, № 3, стр. 10.

жешь». Дубинин умеет жить для людей, чувствует в этом радость, но сам не настолько богат духовно, чтобы вести за собой других. «Книг не приучился читать, не зажигался от них благородными порывами, не открывал для себя высоких идей». ²¹ Неуверенность в себе возникла в связи с Бушуевым. Оказалось, что Дубинин беспомощен перед вопросами, выходящими за пределы работы: не может отвлечь сплавщиков от карт ничем другим. Мастер, он не чувствует себя воспитателем и решает выждать момент, когда можно будет прийти и наложить запрет.

События же разворачивались быстрее, чем предполагал Дубинин. Поединок с Бушуевым оказался смертельным для последнего. Дубинин не отступил и не уступил. Он не чувствует себя виноватым, но ему жаль убитого. Он верит, что все уладится, все выяснится, хотя и обидно подозрение следователя.

В Дубинине подкупают его доброта и мужество, выдержка и честность. За пределами повести осталась борьба сплавщиков за доброе имя своего мастера, но она будет и должна закончиться успешно. Как залог этого звучат слова Генки Шамаева: «Мы землю пробьем, а докажем, что ты не виновен».

Случай с Бушуевым явился суровым испытанием для самого юного сплавщика Лешки Малинкина. Лешка уже полтора года на сплавушке. Его восхищает мужество и мастерство Ивана Ступнина, Генки Шамаева, Егора Петухова. По вечерам Лешка уходил к дамбе и допоздна учился держаться на бревнах. Конечно, в его возрасте очень многие мечтают стать учеными, испытателями, космонавтами, но Лешка знал обо всем этом понаслышке. И для него пока еще недостижимой мечтой было стать таким, как Саша. Он наивен в житейских вопросах и поэтому неуверен в себе, не подготовлен к жизненным испытаниям. А жизнь оказалась намного сложнее, чем он мог предполагать. Спасенный им Бушуев стал причиной Лешкиных терзаний. Незакаленный, неопытный Лешка испытывает страх перед этим человеком, не смеет ему противоречить и становится невольным соучастником преступления. Мучительно переживает он свое невольное предательство по отношению к Дубинину: деньги, которые могут оправдать мастера, лежат у Лешки в сапогах. Может быть, теперь он поймет, что мало восхищаться человеком, надо уметь и драться за него, а для этого нужно мужество. Лешка научился держаться на бревнах, но ему еще предстоит научиться держаться твердо на большом и честном пути.

«Люди меняются медленнее, чем сама жизнь», и поэтому с такой остротой встают вопросы нравственного воспитания. Все советские люди имеют право на большую, интересную жизнь, тени прошлого не должны заслонять от них яркого света

²¹ Там же, стр. 9.

нашей действительности, как заслонил на время Бушуев для Лешки свет большой человеческой правды.

Повесть Тендрякова ставит морально-этические проблемы: каким должен быть советский человек, чтобы стать достойным своего времени. Дыхание современности, «страстная идейная направленность образной мысли»²² — в борьбе писателя за то, чтобы у каждого выросли крылья большой мечты и больших дерзаний. Тендряков хотел поставить вопрос не о частнособственнических пережитках (об этом уже написана им замечательная повесть «Не ко двору»), а о недопустимости примирения с духовной ограниченностью, с борьбе с духовной спячкой.

Советские люди достойны большого счастья, духовно насыщенной жизни, а не только материального благополучия. Недопустимо, чтобы одни осваивали космос, а другие молились Николле-угоднику, одни создавали электронную технику, а другие играли в «очко». Как сократить, уничтожить расстояние между самыми передовыми и самыми отсталыми (и все же советскими) людьми? Над этим заставляет задуматься повесть «Тройка, семерка, туз».

Повесть «Суд»²³ примыкает к последней своим «уголовным» сюжетом и своим интересом к неожиданным психологическим ситуациям. Главное в ней, как нам кажется, не история случайного убийства на охоте, не мысль о духовном крахе «естественного человека нутряной силы», а решительное осуждение старой психологии, основанной на недоверии к людям.

Почему получилось так, что безупречно честный, храбрый Семен Тетерин отрекся от правды? Почему в нем зародился «микроб страха за себя»?

Критик Д. Николаев²⁴ считает, что на это предательство толкнули Тетерина собственным примером Дудырев, Дитятичев и Донат Боровиков. Но это не совсем так. Причина кроется гораздо глубже: она в психологии Семена. Потомственный медвежатник, по роду своих занятий он обособлен от людей. Эта обособленность в какой-то степени приучила его надеяться только на себя, воспитала в нем черты индивидуализма. Поэтому он так пренебрежителен к Митягину, не считает людей способными на доброе и благородное. «Все спокойны, людская беда как с гуся вода, отряхнутся — сухи и чисты». В раздражении Семена против Дудырева и следователя сказались в какой-то степени отголоски старого недоверия крестьянина к образованным, городским людям («они-то спюются»). Не случайно Тетерин противопоставляет себя этим людям, испытывает к ним бессильную ненависть.

²² В. Назаренко, ук. статья. «Звезда», 1960, № 8, стр. 178.

²³ В. Тендряков. Суд. «Новый мир», 1961, № 3, стр. 15—60.

²⁴ Д. Николаев. По какой правде жить?.. «Вопросы литературы», 1961, 10, стр. 79—106.

Недоверие к судебным органам ведет Семена к Дудыреву: зная, каким уважением пользуется в районе и даже в области Дудырев, Тетерин надеется, что всемогущий начальник строительства уладит, утрясет это дело. Разговор с Дудыревым, следователем и Донатом Боровиковым убедил Тетерина в том, что только он, Семен, защищает правду. Чем сильнее была его уверенность в собственной непогрешимости, тем мучительнее сознание своего предательства. Ведь у него отнято даже утешение, что Дудырев и все остальные хуже его. Мучителен суд совести, и судит она Семена не только за отречение от правды, но и за недоверие к людям. «Считал, что все люди плохи, такой, как Дудырев, спасает свою шкуру, не мучится совестью». Эта предельная честность в оценке себя и своих поступков вызывает симпатию к Семену и ставит его на голову выше тех, кто неспособен увидеть свои недостатки (в повести это Тестов, Дитятичев и в какой-то степени Боровиков).

И. Борисова увидела в повести апологию Семена, его благородства. Нам думается, что автор развенчивает индивидуализм Тетерина. Ведь в конечном счете тот думает не о правде, а о себе. Он оправдывается перед парнями из Пожневки, сваливая всю вину на Митягина, озлобляется на весь мир из страха за себя, обвиняет Дудырева в подлости.

Другие рассматривают Тетерина как носителя человечности и доброты. Да, он жалеет убитого, его отца, Митягина, но как мелко выглядит эта жалость в сравнении с настоящей, глубокой человечностью Михайлы Лыскова. Казалось бы, кому, как не ему, можно было озлобиться на людей, повинных в смерти единственного (старшие погибли на фронте) сына. Как чело-вечно и глубоко передано его горе! Он почти незаметен в повести. Говорит он очень мало, как бы подтверждая слова А. П. Чехова о том, что «высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие». В своем безысходном горе он остается рачительным хозяином. Он не хочет, чтобы туша медведя пропала и предлагает Семену телегу. После суда Михайло признает решение справедливым: ведь чужой бедой своего горя не поправишь. Человечность его выражается в вере в людей и справедливость. Он не чувствует себя отъединенным от людей, с которыми ему легче в горе. Скупыми штрихами Тендряков создал психологически убедительный образ человека в горе.

Однако гораздо большему осуждению, чем Семен, подвергаются в повести следователь Дитятичев и прокурор Тестов.

В недоверии Семена к судебным органам сказались, возможно, в какой-то мере репрессии против невинных людей, имевшие место в период культа личности. О них нет ни слова в повести, но все же они не могли пройти бесследно, заронив в души людей, не способных правильно осмыслить эти события,

недоверие к судебным органам. Отсюда страх Тетерина: «Засудят, и отправляйся на старости лет в тюрьму». Как глубоко должны были проникнуть в сознание, в психику Семена эти настроения, если судейский стол, покрытый алой скатертью и призванный утверждать справедливость, даже знакомую, милую, простую женщину Теплякову делает чужой и равнодушной в глазах медвежатника. Здесь нет перерождения Тепляковой (ведь эта сцена дается в восприятии Семена), и нет исконной мужичьей неприязни к законам, как это кажется критику В. Сурганову. Оправдание Митягина судом под председательством Тепляковой подтверждает это. Человечность и справедливость восторжествовали. И то, что судили Митягина и оправдали именно его, тоже принципиально важно: ведь если бы оправдали Дудырева, Тетерин, Настя Сова и, пожалуй, еще немало людей считали бы, что оправдали большого начальника, и в этом случае вера в справедливость суда не была бы столь радостной.

Образы Дитятичева и Тестова в повести Тендрякова даны как порождение периода ~~культы личности~~ культуры. Дело не в том, что не следовало проявлять бдительность, а в том, чтобы не рассматривать каждого человека как потенциального преступника. Именно эту черту уловил Тетерин в Дитятичеве: «... глаза следователя, серые, неприметные, с помятыми веками, казалось заглядывают сейчас внутрь, ищут в тебе порочное». Первый разговор следователя с Тетериным поражает своей подозрительностью, близостью к шантажу. А инквизиторская фраза прокурора: «Мы еще раз попытаем этого Тетерина»!

Идейным противником Дитятичева выступает Дудырев. Он понял, что Дитятичеву легче признать виновным Митягина, за которого горой не встанут районные и областные руководители. Так спокойнее, но так не должно быть. Дудырев настойчиво доказывает равенство Митягина с собой, он защищает и Тетерина, чувствуя в отступничестве Семена не простую ложь, а следствие более глубоких причин, объяснить которые он не может.

Чужие недостатки помогают иногда и себя оценить по-новому. Так случилось и с Дудыревым, когда он разгадал Дитятичева. Он понял, что сам по отношению к людям поступал подобно следователю. Ведь невнимание к людям — результат стремления жить спокойнее. Дудырев по-своему осознал то, что давно усвоил Балув: великие задачи времени нельзя решать в отрыве от судьбы каждого отдельного советского человека.

Принципиальная творческая победа Тендрякова сказалась в том, что повесть, решительно осуждая художественными средствами позиции Тетерина и следователя, утверждает доверие к человеку как основной закон наших общественных и человеческих отношений.

Повесть Тендрякова помогает очень конкретно ощутить и осмыслить, что борьба партии за восстановление ленинских норм партийной жизни, за демократизм неразрывно связана с борьбой за коммунизм, за счастье каждого отдельного человека.

Последнее время В. Тендрякова часто упрекали в морализаторстве, в интересе к отдельным «чрезвычайным» случаям, не замечая, что углубление психологических исследований продиктовано временем. «В обществе, строящем коммунизм, внимание к „индивидуальному случаю“ будет возрастать, ибо возрастает внимание к судьбе каждого отдельного человека».²⁵

В. Тендряков и в новой повести «Короткое замыкание»²⁶ обращается к проблемам нравственности и человечности. Здесь, как и во многих других произведениях писателя, «чрезвычайное происшествие» помогает выявить конфликты и противоречия человеческих характеров и времени.

«Короткое замыкание» на одной из «энергетических рек», питавших областной центр, бросило город во тьму, но в то же время осветило характеры героев и их взаимоотношения настолько ярко, что все самое главное выступило отчетливо и неповторимо. Главный диспетчер Василий Васильевич Столярский отступил перед необходимостью принять решение — отключить весь город, чтобы спасти от катастрофы электростанции, испугался ответственности. Предательство Тетерина и нерешительность главного диспетчера вызваны страхом перед осложнениями, нежеланием рисковать своим покоем, и хотя есть объективные причины, в силу которых они не могли поступить иначе, но это ни в коей мере не снимает с них самих ответственности перед судом совести. Тендряков вкладывает в уста Столярского обвинение в адрес Соковина не для того, чтобы оправдать главного диспетчера, а чтобы объяснить причины его несамостоятельности. Перефразируя слова одного из героев очерков В. Овечкина «На переднем крае», можно сказать: «Нерешительными не рождаются, нерешительными делаются». Как Федосий Мургин необходимый характер-спутник Мансурова, так и Столярский — характер-спутник Соковина.

Соковин своей неумной энергией и силой характера, своей активностью и положением «подминает» под себя не очень дерзкого Василия Васильевича (и не одного его). Иван Капитонович Соковин — человек яркий и незаурядный. «Туземец деревни Лапшевки», он стал всемогущим управляющим энергосистемы, но в нем осталось преклонение перед техникой, ощущение не постигнутой им тайны электричества. «Рядом с тайной всегда живет обожествление», и Соковин, обожествив машину, забыл

²⁵ А. Метченко. Новое в жизни и литературе. «Коммунист», 1962, № 5, стр. 93.

²⁶ В. Тендряков. Короткое замыкание. «Знамя», 1962, № 3, стр. 3—54.

о том, кем она создана и кому призвана служить — о человеке.

Спор Вадима с отцом — это отражение нового и старого отношения к человеку. Вадим свободен от фетишизации техники; «образованность в нем появилась так же естественно, как с возрастом появляется растительность на щеках мужчины». В детстве, в трудные годы войны, он испытал восхищение перед силой и мужеством человеческого духа, воплотившимся в судьбе Саньки Горяева. Любовь Вадима к человеку созвучна с требованием нашего времени: «Все для человека, все для блага человека», но это еще не возмужавшее чувство, так как умение сочувствовать и сопереживать — это только первые шаги активной действенной любви к человеку.

Последняя повесть В. Тендрякова — новый шаг к философски обобщенному осмыслению противоречий и ломки характеров в период перехода к коммунизму.

Прекрасен в повести «энергетический» пейзаж современного города, «по ночам соперничающего со звездным небом»: «... город раскинулся в темноте, обширный, как галактика; несчитанная россыпь звезд и звездочек, туманное скопление светящихся окон... Возле каждого окна — маленький мир. Сливаются окна в искрящееся облако, в Млечный Путь, слиты миры в один гигантский мир — большой город. Плывет в темноте человеческая галактика...»²⁷

Тендряков — художник, создавший удивительные пейзажи среднерусской природы, — раскрывает перед нами новую сторону своего таланта, поэтизируя технику, труд энергетиков, город, «жизнедеятельное чудо» XX века. Это, несомненно, творческое завоевание писателя.

Все творчество В. Тендрякова 1958—1962 гг. поднимает общественно важные и острые проблемы, находится на магистральном пути развития советской литературы, на ее переднем крае. Творчество Тендрякова отличается гражданственностью тематики, страстностью и чутким, верным ощущением задач времени — все это позволяет читателям ждать от него больших и хороших книг о современнике, благодаря которым читатель почувствует «значительность своей жизни, неотделимой от жизни всеобщей».

²⁷ «Знамя», 1962, № 3, стр. 28.

РОМАНЫ М. СТЕЛЬМАХА

О. Н. Гречина

Тема борьбы украинского крестьянства за землю является одной из центральных в украинской прозе критического реализма. П. Мирный, О. Кобылянская, М. Коцюбинский отразили эту борьбу за землю на разных этапах исторического развития страны, начиная от эпохи крепостного права и кончая первой русской революцией 1905—1907 гг. Великая Октябрьская социалистическая революция дала историческое решение этой насущной проблемы: украинский крестьянин стал хозяином своей земли. Но борьба в деревне продолжалась и в новых исторических условиях. Советская украинская литература отразила этот новый этап в жизни крестьянства. Одним из первых откликнулся на эту тему А. Головка, роман которого «Бурьян» (1927 г.) признан программным в украинской прозе 20-х годов, вслед за ним появились «Волки» П. Панча (1928), «Баланда» А. Шияна (1930), а в 30-е годы серия романов К. Гордиенко¹, «Мать» А. Головка и другие произведения.

Эта тема стала центральной и в творчестве М. Стельмаха, лауреата Ленинской премии, который известен как создатель больших романов о жизни украинского села. В 1949—1950 гг. вышел в свет его роман «Большая родня», в 1957 г. — «Кровь людская — не водица», в 1958 г. в журнале «Жовтень» был напечатан роман «Хлеб и соль», вышедший в русском переводе в 1959 г., в 1961 г. — «Правда и Кривда».

Роман «Кровь людская — не водица» сюжетно связан с «Большой родней». Если в «Большой родне» показан путь украинского крестьянства к коллективизации, расцвет колхозного хозяйства и годы Великой Отечественной войны, то в романе «Кровь людская — не водица» раскрыта предыстория

¹ К. Гордиенко: «Атака» и «Повесть о коммуне» — 1931 г., «Зерна» — 1934 г.

героев — начало той борьбы бедноты с кулачеством, которая привела позже к победе коллективизации.

Уже в романе «Большая родня» наметились и проявились характерные черты Стельмаха-прозаика: тяга к изображению больших событий в жизни народа, умение создавать яркие народные характеры, передавать поэтическое обаяние украинской природы и красоту человеческого труда. Однако роман «Большая родня» был написан неровно: острый конфликт, на котором строилась первая часть романа — борьба с кулачеством, затем подменялся решением различных чисто производственных задач, которые встают перед героями. На Стельмаха оказала сильное влияние теория бесконфликтности, что снизило значение этого романа, задуманного как грандиозная эпопея жизни и борьбы украинского крестьянства. Умело обрисованные в первой части характеры героев тускнеют во второй; автор все меньше внимания уделяет их личной жизни; торопливый рассказ о событиях подменяет анализ мыслей и чувств. В новой книге Стельмаху удалось освободиться от многих из этих недостатков.

«Кровь людская — не водица» Стельмаха — произведение, пропитанное высоким гуманизмом. «Кровь людская — не водица, не давай крови пролиться»,² — зовет слепой козляр Андрейка, и эти слова, повторенные дважды, в начале и в конце романа, служат своеобразным обрамлением рассказа о трагических и прекрасных днях в жизни небольшого подольского села, когда впервые украинские крестьяне получили землю из рук Советской власти.

Многие пожертвовали жизнью для общего счастья, и тем более велика ответственность оставшихся в живых. Каждый человек должен жить так, чтобы приблизить добрый день будущего, должен уметь видеть «нежную пряжу солнечного луча», не позволяя будням заслонить светлую перспективу бытия, и, главное, должен не допустить, чтобы лилась человеческая кровь! Мечта о счастливом мире будущего пронизывает всю книгу, живет в душах ее героев.

Докин кажется, что «густо-зеленые утренние поля встрепетались, переплеснулись через искристый горизонт, заволновались на фоне золотого литья туч и умылись солнцем. И уже не видать на них ни мотков колючей, пережатой непогодами проволоки, ни линии окопов; даже свежие красноармейские могилы омываются всплесками ярой, чубатой пшеницы, горят красными бантами маков, поднимают солнце из-под земли. И не пули подсекают полоски — раскачивает их перепел, счастли-

² М. Стельмах. Кровь людская — не водица. М., «Советский писатель», 1958, стр. 61. — В дальнейшем все цитаты даются по этому изданию, в скобках указывается страница.

вый, что теплыми комочками покатались его птенцы по земле, на молодых крылышках поднялись в небо» (191—192).

Мир создан для радости труда, материнства, любви; все, что мешает счастью человека, — преступно. «Земля не может жить без солнца, а человек — без счастья» (179).

Таким образом, пафос книги М. Стельмаха, посвященной событиям 1919 г., глубоко современен; в большом, философском плане, это произведение антивоенное, порожденное периодом грандиозной борьбы за мир.

М. Стельмах, обращаясь к истории, лишь упоминает имена исторических деятелей, но ни один из них не становится героем книги. Рассказ об исторических событиях, вкрапленный в отдельные места романа, составляет как раз наиболее слабое место романа. Он звучит сухо, информационно и резко контрастирует с эмоциональным, образным рассказом о людях той эпохи.

Главным героем романа М. Стельмаха является народ. Пошолоховски разнообразны люди украинского села: степенный, немногословный и хозяйственный Тимофий Горицвит, который жертвует жизнью, спасая красноармейцев, окруженных бандой; умный и насмешливый Иван Бондарь; горячий и самоотверженный Степан Кушнир; мудрый и человечный Свирид Мирошниченко; стойкие в жизненных испытаниях женщины — Докия, Ольга, Марыся; упрямая и своенравная Марийка Бондарь. Сумев раскрыть своеобразие отдельных человеческих судеб, автор в то же время очень умело показывает духовный рост массы, ее возмужание в последней борьбе за землю. Отходит на задний план все мелкое — трусость, собственнические инстинкты, стремление получить кусок получше, ничем для этого не рискуя, — и на первый план выдвигаются новые черты народного коллектива: самоотверженность, чувство товарищеской взаимопомощи, хозяйская ответственность за жизнь села. В основу изображения народа положена ленинская мысль: «Главное, основное в большевизме и в русской Октябрьской революции есть втягивание в политику именно тех, кто был всего более угнетен при капитализме».³

Успех автора в раскрытии этой основной линии романа объясняется богатством и многообразием применяемых им поэтических приемов и красок: он не боится чередовать сцены, полные трагизма, с юмористическими, показать, как великое и смешное уживаются рядом. В этом ощущается влияние Шолохова.

Прием контраста становится одним из главных приемов художественного изображения у Стельмаха. «В человеке всегда великое соседствует с малым, и мысли его похожи на свежесоблаженное и неотвянное зерно, где перемешаны хлеб и солома», — говорит писатель.

³ В. И. Ленин. Собр. соч., т. 32, стр. 138.

Любимые герои Стельмаха — Свирид Мирошниченко, Тимофий Горицвит, Докия, Иван Бондарь, Степан Кушнир — лишены внутренних противоречий. В их душах автор не хочет видеть «половы», а лишь полнцезное золотое зерно. В этом один из принципов романтического видения человека Стельмахом. Историзм писателя проявился здесь в том, что он сумел показать, как на основе народной этики рождаются и развиваются в людях труда черты исторических деятелей эпохи. Чувство справедливости, готовность пожертвовать собой ради счастья людей, бескорыстие и великодушие — эти черты народного героя, веками воспеваемые в фольклоре, отличают и положительных героев Стельмаха, выдвигают их из коллектива, делают народными вожаками. Писателю удалось убедительно показать, что в эпоху революции и гражданской войны вековые мечты народа нашли свое воплощение в идеях большевистской партии, а лучшие ее деятели сочетают мудрость народа с мудростью ленинских идей.

Стельмах создает правдивый образ партийного руководителя села Свирида Мирошниченко. Человек большой души и умный руководитель, Свирид живет одной жизнью с народом. Даже в минуты тяжелого личного горя, когда кулаки убивают детей Свирида, он не остается один — все село делит с ним его горе. Образ Свирида лишен какой бы то ни было риторичности, он дан во всем его человеческом обаянии: задумчивый, гневный, глубоко потрясенный личной трагедией, он всегда остается вожаком масс, человеком, который сознательно отказывается от личного ради общей цели. Однако Свириду чужд аскетизм, он любит жизнь во всех ее проявлениях, и отказ от ее радостей — своеобразная внутренняя мобилизация духовных сил для победы в последней схватке с врагом ради всеобщего счастья.

Миру простых тружеников противопоставлен в романе лагерь врагов — кулаки и их приспешники бандиты, петлюровские агенты и враги, прокравшиеся в ряды партии. Значительное место в романе занимает изображение кулаков. Иногда чередование эпизодов и сцен в лагере бедняков и кулаков дано чересчур симметрично: истинной дружбе и верной любви положительных героев противостоит голый расчет и разврат в стане врага, поэтическому любованию природой — полное равнодушие к ней, самоотверженной готовности отдать жизнь за общее дело — холодная жестокость и способность убить даже ребенка, если он встал на пути и может помешать. Как справедливо отмечала критика, образы врагов явно слабее образов положительных героев. В созданных М. Стельмахом образах кулаков много книжного. Автор больше опирается на традицию украинской литературы, чем на живые впечатления жизни. Созданный М. Коцюбинским в повести «*Fata morgana*» зловещий образ кулака Лукьяна Пидпары оказал влияние на М. Стельмаха. Однако М. Коцюбинский, изображая кулаков как злую и еще не

побежденную силу, сумевшую сломить неокрепший крестьянский коллектив, давал тем самым ответ на вопрос о причинах поражения первой русской революции. М. Стельмах при изображении Сичкаря и Варчука зачастую несколько механически использует приемы М. Коцюбинского, не учитывая того идейного замысла, который реализуют образы кулаков в повести классика украинской прозы.

Более интересен образ Супруна Фесюка, который разбогател, вложив в хозяйство много сил, но незаметно для самого себя стал эксплуататором, лишив и себя, и семью простых человеческих радостей. Запоздалое раскаяние Супруна в романе еще раз подчеркивает пагубность собственнических инстинктов, которые убивают живую человеческую душу.

Тема борьбы трудового крестьянства Украины за землю разработана в романе наиболее полно и художественно выразительно, но свойственное Стельмаху стремление раскрыть диалектику жизни, ее контрасты побуждает его поднять тему внутренней борьбы в партии и краха националистического движения. Но эти темы не получили в романе убедительной мотивировки, оказались оторванными от показа борьбы украинской бедноты за землю, а образ пробравшегося в партию врага — приспособленца Кульницкого — явно книжного происхождения. Затянутый в блестящую кожаную одежду, Кульницкий выглядит мелодраматическим злодеем, который совершает предательство, трусит, интригует — словом, делает все, что полагается по его роли злодея. Он остается в романе неразоблаченным, хотя читатель сразу же угадывает в нем врага. Следуя и в этой сюжетной линии приему контраста, автор противопоставляет Кульницкому настоящего коммуниста Нечуйвитра, однако последний совершенно не раскрыт в действии, дан описательно (главным образом, в воспоминаниях его бывшей возлюбленной Гали), а в конце романа совсем выбывает из строя, смертельно раненый в бою из-за трусости и предательства Кульницкого, который пытается присвоить себе боевую славу Нечуйвитра.

Совершенно искусственным и надуманным кажется в романе раскаяние националиста-интеллигента, возвращение его к народу, раскрытое на судьбе петлюровского сотника Данилы Пидопригоры.

Недостаточно мотивировав психологически процесс духовного возрождения Данилы, М. Стельмах обставил изображение его рядом эффектных подробностей, в которых ему явно изменяет хороший вкус: Данила, возвратясь в родное село, драматически припадает к земле, целует ее, прося у нее прощения за содеянное. В таком же духе дана сцена встречи Данилы с женой: «Он видит следы слез на ее загадочных при лунном свете глазах и вспоминает чьи-то слова, что глаза его жены — лесные черешни в утренней росе. Они и в самом деле чудесно мерцают на

белизне щек. Данила прикасается губами к ресницам жены, и с них опадает соленая теплынь» (165).

Некоторая тяга к эффектным сценам и «красивость» стиля, особенно проявившаяся в изображении Данилы, дают себя знать и в других местах романа. Излишняя метафоричность и вычурность образов особенно ощущаются во внутренних монологах героев (например, мысли Тимофия о земле).

Несмотря на ряд отдельных неудач, роман «Кровь людская — не водица» свидетельствует о значительном творческом росте украинского прозаика. Ему удается главное: показ духовного возмужания народа под влиянием больших исторических событий. Тема народа приобрела в романе большую художественную выразительность.

В романе много сцен, полных высокого драматизма: похороны Василя Пидпригоры, убитого кулаками, и причитания его матери, помешавшейся от горя; трагическая смерть девочки-подростка Настечки и мечтательного мальчугана Левко — детей Мирошниченко, зверски убитых кулаками; гибель Тимофия Горицвита. Автор умеет передать всю глубину человеческого горя, жестокость происходящей борьбы, но главный тон романа — воспевание красоты и радости жизни, духовного богатства людей, ради счастья которых льется кровь.

Народ показан на фоне родной природы, которая выступает в романе как нечто самостоятельное, давая критикам право называть новое произведение М. Стельмаха романтической поэмой в прозе. Природа в романе богата и величественна, создана для радости людей: «Великая сентябрьская тишь стоит над землей. Село зачаровано звездным небом, и глубока, добротна синева разбросанных по долине хат. Возле каждой зорко глядят на восток потемневшие подсолнухи. Ночь пахнет сыроватой дорожной пылью, созревшими садами, терпкой коноплей. Изредка заскрипит спросонья журавль или хлопнется наземь возле покосившегося тына влажное от росы яблоко, прольется шипучим соком на траву — и снова тишина, как в добром сне, и снова широколистые подсолнухи, словно матери, протягивают на восток отяжелевшие руки, на которых покоятся головки маленьких, погруженных в сладкую дремоту подсолнушков» (25—26).

Стельмах умеет передать разнообразие запахов и красок. Во все времена года природа у него прекрасна, как прекрасна и поэтическая душа народа.

Большой знаток украинского народного творчества, автор умело использует в романе песенный фольклор, причитания, поговорки, заговоры.

Украинская песня, как и родная природа, живет в романе, оттеняя настроения и чувства героев. Поэтическая дума слепого кобзаря, который умоляет не проливать зря человеческую кровь, лирические песни о соловье и лебеде, веснянка и песни казаков.

белорусская песня о речке и плясовая — все это составляет поэтическую основу романа. Песни не только подчеркивают способность героев глубоко и полно чувствовать красоту жизни, но и помогают понять их мировоззрение. «С тракта донеслась негромкая стройная песня, звякнуло стремя. На обочине под старыми липами пасутся нерасседланные кони, а возле толстых, в два охвата, стволов сидят несколько бойцов и задумчиво выводят не солдатскую, не походную, а старую песню про лебедя. . .

Плавай, плавай, белый лебедь,
По воде текучей,
Расти, расти, гибкий тополь,
Под самые тучи.
Расти, расти до небушка,
Стройный, да высокий.
Спроси бога, долго ль буду
Жить я одинокой?
Расти, расти, поглядывай
За синее море!
На том краю моя доля,
А на этом — горе.

Печаль и страстное ожидание любви звенят в молодых голосах» (26—27). Слушают песню Свирид Мирошниченко и Тимофий Горницвит, и всегда молчаливый Тимофий удивляет друга неожиданным замечанием:

«— Словно про всех нас в ней сказано!

— Что ж тут, старина, про нас? — недоверчиво усмехнулся Мирошниченко.

— А то, что земля и люди поделены теперь на две половины. Так и поется: на одном краю наша доля, а на другом краю наше горе. Когда уж не будет его?» (27).

Широкое введение украинского фольклора в роман не производит впечатления нарочитого этнографизма. Если народные идеалы, народная этика во многом определяют поведение положительных героев романа, то народная поэзия составляет основу той духовной культуры, с которой народ вошел в новую эпоху.

Стельмаха отличает поэтическое отношение к народному творчеству. Вкладывая хозяйственные заговоры в уста девочки Василинки, живущей на краю леса, писатель подчеркивает поэтичность восприятия ею мира, веру в способность человека повелевать силами природы по своему усмотрению.

Пословицы в романе не только помогают индивидуализировать язык действующих лиц, но и раскрывают их характеры. Трусоватый Мирон, оправдывая свой страх перед кулаками, думает: «Буря и дубы в шепки разносит, а травку только к земле пригибает». Осторожная жена Руденко, не решаясь переехать из деревни в город, где служит ее муж, говорит: «Служба, что ветер, нивесть куда подует» (237).

Стельмах показывает, что и в народном творчестве живут разные тенденции (дума слепого кобзаря и мещанский романс

«Маруся отравилась»), чутко улавливает в фольклоре наносное — проявление враждебного отношения к новому миру. Пословица Денисенко «Не пьем, не едим, знай на митингах сидим» и кулацкая частушка о комбеде отражают злобную реакцию богачей на собрания, сплывающие бедняцкий коллектив для борьбы за свои права, а кулацкое толкование слова «коммуна» показывает страшную силу ненависти богачей к Советской власти.

Считая роман «Кровь людская — не водица» значительной удачей Стельмаха, следует, однако, отметить и некоторые просчеты автора. Благодаря введению побочных сюжетных линий, плохо связанных с главной, все произведение в целом выглядит незавершенным. Этот недостаток отмечался и в рецензиях. Так, А. Шамота писал, что в романе не хватает «главной мысли, которая сосредоточила бы свет всей картины, прозвучала итогом всего изложенного в романе». ⁴

«Кровь людская — не водица» и «Большая родня» еще не связаны органично: многие сюжетные линии обрываются, судьбы героев развиваются не всегда художественно убедительно. Так, образ Мирношченко, рационалистичный и сухой в «Большой родне», только в следующем романе Стельмаха становится убедительным.

Тяготение писателя к жанру романа-эпопеи особенно отчетливо ощущается в его романе «Хлеб и соль». ⁵

Роман «Хлеб и соль» — дальнейший шаг писателя к созданию эпической картины борьбы украинских крестьян за землю, за свое право «людьми зваться», как сказал когда-то от имени белорусского крестьянства его поэт Янка Купала.

Роман посвящен эпохе подготовки и проведения первой русской революции в украинском селе. Название романа расшифровывается в эпиграфах: «Клянемся вам хлебом и солью!», «Дороже всего человеку хлеб, соль и честь». Хлеб — самое главное, «ибо что человек без хлеба? Нищий да и только» (246). ⁶ Хлеб упоминается на протяжении всего романа с эпитетами «святой», «добрый, как солнце», о нем думают герои, его видят во сне, о нем поют песни, им клянутся. Дорогой ценой достается он крестьянину. «Ежели мужицкий хлеб покрепче сдавить, из него кровь потечет» (44), — говорит один из героев. Так возникает одна из главных тем романа — тема страданий и борьбы украинского крестьянства за землю.

Действие романа разворачивается в подольском селе Медвин. Первая часть — «Разоренные гнезда» — рисует отъезд переселенцев, покинувших родные места и отправляющихся

⁴ А. Шамота. Добрый талант. «Правда Украины», 1957, 4 августа.

⁵ Впервые напечатан в журнале «Жовтень»; в 1959 г. вышел в русском переводе — «Дружба народов», 1959, №№ 1—6.

⁶ М. Стельмах. Хлеб и соль. М., «Советский писатель», 1960. — Все цитаты даются по этому изданию с указанием страницы в скобках.

в Сибирь в поисках свободных земель. Мы знакомимся со всеми главными героями романа. Это мудрый и справедливый дед Дунай, мужественный Марьян Поляруш, горячий Роман Волошин, медлительный тугодум Левко, большевик учитель Левченко, который становится идейным вдохновителем крестьян, страдающие и мужественные крестьянские матери Чайчиха, Василина, Мария Волошина, чистые и верные в любви девушки Христина, Люба. В романе очень много действующих лиц, и все они очерчены предельно выразительно и ярко, даже эпизодические персонажи. Писатель твердо верит, что никакие, даже самые тяжелые условия не могут замутить «глубинную крестьянскую чистоту».

«А что такое крестьянское житье-бытье? Вечная до беспмятства работа, вечное унижение, вечное сознание того, что ты не человек, а скотина, постоянный страх за свою нивку... Но и на этой, казалось бы безнадежной, почве вырастали и добрые надежды, и чистая любовь, и человечность, и мудрость, и песня» (483).

Поставив перед собой задачу показать все самое лучшее в душе крестьянина-бедняка, Стельмах сознательно обходит те стороны его души, которые породил «идиотизм деревенской жизни» (Ленин). Образы его любимых героев овеяны высокой романтикой, глубоко поэтичны и в то же время не утрачивают социальной определенности.

Одно из самых важных качеств, которое обрел здесь Стельмах, — умение последовательно и всесторонне показать процесс возмужания человека, путь его духовного роста. Уже после выхода в свет «Большой родни» стало очевидно, что писатель обладает способностью раскрыть диалектику человеческой души, но интересно намеченные в первой части характеры героев становились статичными и невыразительными во второй. В романе «Кровь людская — не водица» Стельмаха привлекает прежде всего изображение духовного роста целого коллектива. Главные герои — Мирошниченко, Тимофий Горлицвит, Иван Бондарь и др. — показаны людьми уже сложившимися. Революция помогла раскрыть их лучшие качества.

В романе «Хлеб и соль» писатель сочетает изображение общего — пути украинского крестьянства в революции — и частного — судеб отдельных героев, которых суровое время делает борцами. Приобщается к политической борьбе и оказывается в тюрьме дед Дунай, который всю жизнь боялся «ввязаться в политику» и ратовал только за человеческую справедливость. Таков же путь Романа Волошина и Марьяна Поляруша. Стельмах показывает, как несправедливость жизни толкает на протест людей, живших прежде только своими личными интересами. С этой точки зрения интересен образ Левко Щербины. В начале романа он изображен человеком осторожным, хитрым, занятым только мыслью об укреплении своего хозяйства любим

путем, будь то кража господского леса или выгодная женитьба. В напряженной предреволюционной атмосфере села Левко вырастает в борца. Накопленная за много лет ненависть к господам заставляет его забыть осторожность собственника: он становится на путь стихийной борьбы (поджигает господское сено). Он видит главного врага в помещике, в барине, пытается мстить, но не замечает, что у крестьян есть еще более страшный враг — кулаки.

Образы помещика Стадницкого, его друзей и сельских кулаков Терентия Плачинды и Омельяна Шмалия в новом романе Стельмаха гораздо более правдоподобны и жизненно убедительны, чем в романе «Кровь людская — не водица». Автор рисует их с большими реалистическими подробностями. Мы узнаем о семейной жизни Терентия Плачинды, о его мыслях и чувствах, о его «коммерческих операциях», часто преступного характера.

Значительный шаг вперед сделан Стельмахом и в изображении украинской националистической интеллигенции. В романе «Кровь людская — не водица» философским разглагольствованиям Бараболи и Погибы ничего не противопоставлено. Здесь автор дает убедительный, живой и чрезвычайно привлекательный образ учителя — большевика Левченко, который присутствует на собраниях украинофилов и дает им остроумный и резкий отпор. Фальшивой народности националистов Стельмах противопоставляет подлинную народность украинских крестьян, деда Дуная, Романа Волошина и др.

Дав в романе эпическую картину жизни украинского села накануне революции 1905 г., художественно убедительно показав расстановку классовых сил, автор, к сожалению, мало внимания уделил революционным событиям в селе. Мы не знаем, как проявили себя в ходе революции те силы, о которых так много говорит автор в своем романе. Помещик вызывает казаков, происходит кровавая расправа в селе — на этом по существу и кончается изображение революции. Ни кулаки, ни либералы-украинофилы не показаны больше. Скомкано и изображение судеб главных героев: короткий рассказ Зоси и Юрка вернувшемуся из тюрьмы учителю — лишь краткая информационная справка о дальнейших судьбах некоторых героев. Всеобщая забастовка сезонников в барской экономии дана маловыразительно, отчетливо ощущается влияние аналогичной сцены из повести Коцюбинского «Fata morgana». Совпадают даже отдельные подробности (крестьяне пожалели барский скот, который ревел в хлеву голодный и непоенный). Великолепна заключительная сцена романа, имеющая глубокий обобщающий смысл: искалеченный Марьян Поляруш снова учится косить, чтобы иметь возможность работать, несмотря на увечье, но читатель хочет знать, что думают и чувствуют другие герои романа, о которых они столько узнали, которых полюбили.

Лирическая стихия романа иногда подавляет социальную тему. Три любовные сцены, включенные в главы, которые посвящены изображению революции в селе, написаны излишне сентиментально и ничего не дают для раскрытия характеров героев.

Романтизация образов, всегда требующая повышенного внимания к сфере чувств, иногда приводит Стельмаха к некоторому искажению исторической правды. Капитализм не только разрушал мелкокрестьянскую экономику, лишив земли и превратив в батраков и сезонных рабочих большую часть крестьян, но и разлагал патриархальные отношения в семьях, превратив брак в коммерческую сделку. Стельмах показал это на целом ряде примеров, но примеры эти взяты только из жизни кулаков (Терентий Плачинда, Шмалый) или середняков, тянущихся за ними (Евдоким Юренко). Крестьяне-бедняки у Стельмаха сохраняют нравственную чистоту и патриархальность чувства, не свойственную той эпохе, которую описывает автор. Порою у него получается, что борьба за сохранение чистоты своей души заслоняет все другие интересы крестьянина.

Картина социальной борьбы в деревне, нарисованная автором с эпической глубиной, приходит иногда в противоречие с авторскими высказываниями, определяющими цели этой борьбы: «Дайте ему на стол добрый, как солнце, хлеб, любимую работу в руки, да любовь в сердце — и он не понурой тенью, а полубогом пойдет по земле», — утверждает Стельмах. Не слишком ли мало для таких, как Роман Волошин или Марьян Поляруш? И разве не имели этого дед Дунай или Левко Щербина, которые все-таки пошли по пути борьбы за счастье для всех, а не только для себя. Такой просчет автора в изображении революции 1905 г. в украинском селе тем более досаждает, что М. Стельмаху очень многое удалось в романе. Хотелось бы отметить психологическую точность характеров, умение раскрыть образ в удачно найденном эпизоде. Например, случай с коралловым ожерельем, купленным Левко для Христины, скорбный путь Марьяна с мертвой Фросиной на родину, объяснение деда Дуная со своей старухой перед тем, как он решился пойти убить барина, и целый ряд других драматичных, ярких, полных жизненной достоверности эпизодов.

Одним из самых главных достоинств произведений Стельмаха является богатство языка. В новом романе это качество проявилось в полной мере. Описываемый автором мир сказочно прекрасен. Таким видят его герои романа «Хлеб и соль». Вот Христина едет домой с мельницы: «А месяц и снег творили вокруг девушки свое чудо. Казалось, на ровных полях вились кованого серебра тропинки, проступали очертания невиданных озер, коронами вспыхивали бриллиантовые россыпи, а над самым окоемом колыхалось несколько облаков, уже по-весеннему влажных и тяжелых. Христину так и тянуло туда, в ночную красу, навстречу горизонту, уже дышащему мартом» (168).

Такое своеобразное восприятие природы навеяно украинским фольклором с его поэтическим видением мира. Печальный обоз крестьян-переселенцев, тянущийся в снегах, кажется автору траурной лентой (58), желтые глаза Левко — желудями, лебеди «приносят на крыльях влажное, еще с туманцем тепло» (217).

Поэтические картины украинской природы контрастируют в романе с убогой жизнью людей, но автор умеет всюду увидеть величие человеческой души: подвиг Василины, которая кормит детей лепешками из толченого папоротника, но не сдается Салогану; благородство нищей Чайчихи, которая отдает последнее зерно, чтобы спасти от болезни чужих детей. Образы крестьянских матерей Василины, Чайчихи, Марии Волошиной овеяны особой романтикой. Для Стельмаха в образе матери сосредоточены лучшие черты народа, мать — символ Родины, символ жизни.

Язык героев Стельмаха афористичен, многое в нем идет от народной пословицы. «Хата стоит на своей земле, а с крыши капает на чужую» (259), — горько жалуется Василина. «Ведь что наше женское счастье?» — спрашивает Дарина и отвечает сама же: «С одного боку — люлька для детей, с другого — их же могилка, а посередине вековечный труд» (562). «К богатой не ходи — сразу станет на тебя коситься, и к бедной не ходи — у нее богатства нет» (148), — шуточно советует Роману бедный еврей-разносчик.

Украинский фольклор представлен в новом романе Стельмаха еще более полно и ярко, чем в предыдущем. Большое место занимают здесь народные легенды, объясняющие причины социальной несправедливости. Рассказанная дедом Дунаем легенда о счастье наиболее интересна в этом отношении. Она свидетельствует о глубокой вере народа в торжество справедливости на земле: «Далеко на востоке, дитячко, есть золотые ворота, а за ними живут сестры-близнецы — солнце и счастье... Наступит час, настезь растворятся золотые ворота, и пойдет солнце по небу, а счастье по земле, не минуя ни одного человека, ни одной былинки. Вот все и тянется к золотым воротам, к востоку, чтобы поскорее встретить тот день» (256).

Многие фольклорные материалы, включенные в роман, свидетельствуют о следовании Стельмаха традициям классической украинской литературы. Так, легенда деда Дуная о грешниках в аду напоминает известную картину ада в поэме Котляревского «Энеида», а песня о ясном свете, где тяжело живется людям, — слова обездоленной Христины в романе Панаса Мирного «Гулящая».

Особенно много в романе народных песен. По существу у каждого героя есть своя песня, слова которой раскрывают и объясняют его характер или судьбу. Вот старая Чайчиха идет домой, проводив детей в далекую Сибирь, «и внезапно с поля

возвращается к ней песня, всю жизнь тревожившая ей душу, ставшая для нее не утехой, не печалью, а судьбой:

Ох, горе той чаечке,
Пташке неразумной,
Что вывела птенчиков
У дороги шумной» (337).

Жизнерадостного плясуна Максимку Волошина сопровождает веселая песенка о зайке, который «дробь-чететку выбивает», а Христину, трепетно ожидающую любви, — лирическая песня о двух голубях. Так, народная песня в романе приобретает характер своеобразного эпиграфа к образу. «Мне кажется, что у каждого человека, если он человек, должна быть хорошая песня», — говорит автор. Кулак Терентий Плачинда продает свои песни приезжему барину за червонец, а для деда Дуная песня — самое заветное, часть его души. Отношение героев Стельмах к песне очень многое раскрывает в их характерах.

* *
*

М. Стельмах принадлежит к романтическому направлению в украинской прозе, давшему таких ярких художников слова, как Ю. Яновский, А. Довженко, О. Гончар.

Л. Новиченко в работе «О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма» определяет особенности украинских писателей-романтиков. Сравнивая их с латышскими прозаиками, Л. Новиченко отмечает, что течение повествования у романтиков-украинцев более прихотливое, более своевольное, хотя зачастую и более узкое по охвату событий. Их произведения отличает «почти постоянное присутствие автора-поэта в изображаемых картинах, ярко выраженный интерес авторов к детали... цветной, яркой, иногда символической, очень живое и целостное ощущение родной земли, народа, Родины, которые становятся наряду с конкретными персонажами почти реально зримыми героями их произведений, широкие потоки художественных ассоциаций, пронизывающие все эти „сгущенные“, нередко романтически приподнятые образы и картины...».⁷

Писатели-романтики старшего поколения — Ю. Яновский, А. Довженко и др. — были очевидцами и участниками революционных боев. Они сами делали историю, которая стала затем материалом их произведений. Писатели младшего поколения, М. Стельмах и О. Гончар, вошли в украинскую литературу

⁷ Л. Н. Новиченко. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма. Материалы к совещанию по вопросам социалистического реализма. М., 1959.

в конце 30-х годов. Их роднит очень многое. Историю революционных боев они восприняли из книг, но романтика революции стала особенно близка и понятна им после Великой Отечественной войны, участниками которой они были. Именно тогда их заинтересовало, как исторически сформировался социальный тип человека, который сумел построить социализм и отстоять его в кровавых боях с фашизмом. Не случайно и М. Стельмах и О. Гончар шли от современности к истории: Стельмах от «Большой родни» — к истории революционных боев украинского крестьянства за землю («Кровь людская — не водица», «Хлеб и соль»), а Гончар — от «Знаменосцев» к «Таврии» и «Перекопу».

Писателям пришлось творчески воссоздавать чувства и мысли участников революционных боев за Советскую власть, проследившая ретроспективно пути становления и духовного роста советского человека, своего героя-современника.

Поиски шли различными путями. Обращаясь к историко-революционной теме, М. Стельмах избрал такой поворот этой темы, который был наиболее близок ему, выросшему в подольском селе. Богатые традиции украинской литературы, поэтический мир народного творчества и большой жизненный опыт автора — вот что питало романы М. Стельмаха о революционных боях украинских крестьян за землю-кормилицу.

О. Гончара, автора «Знаменосцев», привлекла романтика революционного подвига, пафос героических сражений гражданской войны. Работая над «Перекопом», он изучил и использовал большое количество исторических источников, сохранивших не только факты, но и живые черты души человека той эпохи (дневники, воспоминания и т. д.).

Обоим украинским писателям свойственно умение посмотреть на события революции и гражданской войны с позиций человека 50-х годов, обогатившего опытом Великой Отечественной войны и послевоенной борьбы за мир. Такой подход к изображению поворотной эпохи в истории освободительной борьбы народов нашей страны делает особенно ощутимым гуманизм украинских прозаиков, пафос борьбы за жизнь без угнетения и войны, который пронизывает их романы.

Обращение к историко-революционной теме обогатило О. Гончара и М. Стельмаха, открыло им новые стороны души их современников. Не случайно от исторической темы они снова пришли к теме Великой Отечественной войны и современности.

В романе «Правда и Кривда» («Марко Бессмертный») Стельмах вновь возвращается к современности, но уже значительно обогатившись и опытом литературной работы, и опытом жизни.

«Правда и Кривда» — остроконфликтный роман о нашем обществе послевоенного времени. В русском переводе роман вышел к XXII съезду партии. Название романа имеет очень широкий смысл. Во введении («запеве») к роману Правда и

Кривда олицетворяют силы двух миров, две системы, в смертельной схватке которых побеждает наша страна как воплощение правды социализма, мира и прогресса. Но Марко Бессмертный, простой советский солдат, победивший и фашизм, и саму смерть, вступает в новую борьбу за Правду — за справедливость и честность в решении главных вопросов жизни. Марку Бессмертному и всем честным людям села противостоят следовательно Черноволенко, бюрократ из райкома Кисель и другие, о которых писатель говорит: «Должно быть, прежде и в них было что-то свежее, талантливое. пока они, достигнув определенного служебного уровня, не вцепились зубами и руками в кресла, пока не стали бояться в грозу за свою шкуру, не отвели плечи от ноши, которую поровну несли наши люди, пока не заврались в тот момент, когда страшно было сказать правду, и не принялись потихоньку жать не ими сеянное».⁸

Глубоко чуждые народу, Кисель и Черноволенко боятся и ненавидят колхозников. Их руководство основано только на принуждении и запугивании. Марко Бессмертный осуществляет совсем другую политику по отношению к народу. Он терпеливо «развязывает узлы», которые завязывались годами, советуется с людьми, учится у них и борется за их интересы.

В украинском крестьянине Стельмах всегда умел увидеть философа и поэта, человека, в котором таятся огромные возможности творчества. В новом романе писателя более всего интересует способность к творчеству в области государственного управления. Марко Бессмертный, дед Евмен, учитель Заднипровский — хозяева жизни и ее творцы. Они не могут мириться с Кривдой, приспосабливаться, идти на уступки. Лагерь Кривды ненавидит их, пускает в ход клевету, доносы, интриги.

Как и предшествующие произведения Стельмаха, его роман глубоко лиричен. Чувства и мысли автора звучат в лирических отступлениях, полных то боли и скорби (о поруганной фашистами родной земле, о девочках-подростках, которые взвалили на свои хрупкие, детские плечи ношу взрослого человека), то гражданского гнева против тех, кто руководит народом с холодной душой, думая лишь о себе.

Влияние украинского фольклора ощущается здесь меньше, чем в романе «Хлеб и соль». Однако роман «Правда и Кривда» полон высокого романтического пафоса в изображении событий. Отдельные эпизоды приобретают характер символических обобщений (Марко и Смерть), как в фильмах А. Довженко, «наплывом» даны сны героев, их внутренние монологи, мысленные разговоры отцов с убитыми сыновьями (дед Евмен) и т. д. Порой все эти романтические приемы кажутся нарочитыми, плохо

⁸ М. Стельмах. Правда и Кривда (Марко Бессмертный). «Дружба народов», 1961, № 10, стр. 139.

вяжутся с реалистическими картинами жизни разоренного украинского села.

Вызывает некоторое чувство неудовлетворенности и конец романа: автор смещает события во времени, и окончательная победа Правды как торжество ленинских принципов руководства наступает почти одновременно с окончанием войны. В 1945—1946 гг. выходит из тюрьмы оклеветанный учитель Заднипровский, а Марко Бессмертный получает второе звание Героя Социалистического Труда за успехи в сельском хозяйстве, в селе устанавливают его бронзовый бюст, а в районном городе взрывают городскую тюрьму, чтобы на месте ее устроить черешневый сад. Такое поспешное и несколько идиллическое завершение очень серьезного социального конфликта представляется неоправданным и неудачным. Несмотря на этот существенный художественный просчет, роман привлекает страстным пафосом борьбы за правду, глубокой любовью к народу, духом подлинной партийности.

Так, романы Стельмаха завершают и доводят до современности тему борьбы украинских крестьян за землю, поднятую впервые Т. Шевченко, и вписывают одну из ярких страниц в украинскую национальную прозу правдивым и острым изображением жизни колхозного крестьянства Украины.

О ПРОБЛЕМАТИКЕ ПЬЕСЫ М. ГОРЬКОГО «ПОСЛЕДНИЕ»

В. М. Сойфер

В последние годы театры реже ставят Горького. Отдельные постановки имеют большой успех, но в общем интерес зрителей к горьковским спектаклям несколько упал. В длинном списке наиболее репертуарных пьес второй половины 1959 г., опубликованном журналом «Театр», нет имени Горького. В подобном же списке за 1960 г. среди 250 названий пьес, сыгранных более ста раз в течение года в театрах страны, лишь одна пьеса Горького — «Последние» (178 спектаклей в 20 театрах). В 1961 г. чаще других ставили пьесу «Старик» — 133 спектакля в 9 театрах.¹

Сейчас уже ясно, что призывами и пожеланиями, напоминающими о прежних победах не поправить дела, ибо начинается новый период как в истории театра Горького, так и всего горьковского наследия. Герои Горького были современниками зрителей 30—40-х годов; события, конфликты его пьес были частью их жизни, их недавним прошлым. Теперь другой зритель—новое поколение. «А театры по-прежнему, — пишет режиссер Г. Товстоногов, — послушно следуют традиции, созданной четверть века назад. На горьковских спектаклях, ставящихся ныне, зрителей заставляют оглядываться назад, а не смотреть вперед. Им показывают давно прошедшее. Педантический „историзм“ в решениях пьес Горького делает спектакли несовременными, скучными, неинтересными». Сейчас переходная пора в истории театра Горького: идет «сложный процесс омертвения традиции и рождения новой».² Поэтому сейчас всякому, кто

¹ См.: «Театр», 1960, № 6, стр. 132; 1961, № 6, стр. 152—153; 1962, № 7, стр. 112—114.

² Г. Товстоногов. Классик и современность. «Театр», 1961, № 6, стр. 98.

думает, пишет о горьковских пьесах, более чем когда-либо важно попытаться посмотреть на Горького глазами человека наших дней, разобраться, чем близки его произведения сегодняшним читателям и зрителям.

Тема «Горький и современность» сложна и многогранна. Одной из важнейших сторон ее является вопрос о философско-этической проблематике произведений Горького.

Горький, основоположник советского гуманизма, постигая свою эпоху и формируя духовный мир современников, ставил и решал проблемы, которые сохраняют свое значение и в наши дни. Он писал о покорности и борьбе, о гордости и смиреннии, о жалости и уважении к человеку, о силе лжи и значении правды, о подлинных и мнимых героях, об оптимистах-творцах и лелеющих свою боль страдальцах, об идеологии мещан, о материнстве, о власти собственности над людьми. Прав был А. Толстой, считавший, что тема социалистического гуманизма, тема «гордого человека» была единой, сквозной темой Горького, начиная с первых рассказов о босяках.³

В 30-е годы нередко появлялись работы об основных проблемах творчества Горького, т. е. о его гуманизме. Таковы, например, книги В. Ермилова «Мечта Горького» (1936) и «О гуманизме Горького» (1941). Но говоря о системе взглядов писателя еще до того, как были подвергнуты углубленному анализу многие его произведения, авторы подобных работ опирались на ограниченное число фактов и не могли решить поставленную перед собой задачу.

В последующие годы горьковеды вполне закономерно сосредоточили свое внимание на более узких темах, многосторонне анализируя произведения Горького определенного периода, или ряд произведений, объединенных по жанровому признаку, или даже одну какую-нибудь повесть или пьесу. А если появлялись общие работы о Горьком, то это были очерки о творческом пути писателя, а не о ведущих идеях его творчества. К сожалению, далеко не всегда авторы подобных работ сознавали, что многое в них должно быть подготовительным материалом к одной из главных будущих книг о Горьком — книге о горьковском гуманизме.

В. Щербина в статье о современном состоянии горьковедения совершенно правильно указывает, что пренебрежительное отношение к психологической и этической сторонам творчества Горького получило в последние годы широкое распространение.⁴ Даже в работах значительных, талантливых, в связи с ослабленным интересом к философско-этическому содержанию горь-

³ А. Толстой. Да здравствует Горький! Полн. собр. соч., т. 13, М., Гослитиздат, 1949, стр. 396.

⁴ В. Щербина. Последние Горького и современность. В кн.: В. Щербина. Актуальные проблемы современного литературоведения. М., 1961, стр. 450—451.

ковских пьес, анализируемые произведения оказались прочно прикрепленными ко времени действия и создания.

Такова, например, известная книга Б. Бялика «Драматургия М. Горького советской эпохи». Б. Бялик тщательно исследует, как решены в последних горьковских пьесах политические проблемы прошлого; настойчиво, на десяти страницах доказывает, что в пьесе «Достигаев и другие» исторически верно дана расстановка партийных сил накануне Октября; любовно подбирает исторический и литературный материал, чтобы показать, как жизненны для своего времени горьковские персонажи, как достоверны их политические споры и раздумья. Вопрос же о значении этих горьковских пьес для 50-х годов даже не поставлен.

И говоря о пьесе «Последние», исследователи обычно обращают внимание лишь на то, как Горький решает некоторые социально-политические проблемы предреволюционной эпохи. Эту пьесу принято рассматривать как произведение о вырождении дворян, о нравах полицейских, жандармов, о гнилости самодержавия. Такой подход уже не отвечает тем новым требованиям, которые предъявляет к работам о драматургии Горького жизнь, в частности театральная практика.

Мы вовсе не зовем к модернизации Горького. Речь идет о современном восприятии горьковского текста, но именно самого горьковского текста, с его внутренними связями и закономерностями. Более того, что касается «Последних», пожалуй, именно теперь, отойдя на расстояние, мы лучше понимаем намерения автора, чем прежние поколения. Им, заслонив главное в замысле Горького, бросалось в глаза то, что вскоре после революции казалось политически наиболее злободневным. Сам Горький не считал свою драму произведением только об охранителях или обедневших помещиках, а хотел создать картину жизни, значение которой не ограничивалось бы рамками полицейской и дворянской среды. Горький отождествлял «Последние» по теме с пьесой А. Амфитеатрова «Княгиня Настя», в которой не выведено ни одного полицейского, а дворяне занимают не большее место, чем капиталисты-дельцы.

Драма «Последние» задумана автором как произведение о нравственных исканиях и «находках» разных представителей правящих классов накануне пролетарской революции, о крахе буржуазно-дворянских гуманистических концепций, о распристращении отчаяния, безверия, особенно в среде молодежи, а также о росте откровенного цинизма.

Вообще в горьковской драматургии, подчеркнута идеологической, интеллектуальной, характеристика быта и нравов избранной писателем узкой социальной группы — это лишь первичный, исходный план произведения. Ограничиваясь его изучением, исследователь грешит против специфики горьковской драмы, пожалуй так же, как погрешил бы, превратив ее героев

в некие общественно-политические и философские символы, оторванные от «почвы», быта, своей среды. Образы горьковских пьес читателем и зрителем легко и вполне естественно переключаются из бытового плана в философский.

Надежда Коломийцева — четко очерченный бытовой тип — левизна провинциального «света». Горький подметил ее манеры и особенности языка, познакомил читателя с кругом ее интересов и забот. Но в центре внимания автора — жизненная позиция Надежды. Она принадлежит к тем немногим среди «последних», кто чувствует себя твердо, устойчиво; ее требования к себе и другим, ее представления о действительности вполне соответствуют тем условиям, в каких она живет.

Образ Надежды вносит в содержание пьесы свой, особый оттенок: только циники находят душевное равновесие, только они скроены по мерке этого мира. Так, анализируя характер Надежды, мы обращаемся к вопросам, значение которых выходит далеко за пределы того общественного слоя, с каким связана дочь полицмейстера, жена тюремного врача. То же можно сказать и о других персонажах пьесы.

Таким образом, утверждая, что изображенное в «Последних» относится не только к среде охранителей и дворян, мы не навязываем пьесе чуждых ей требований, которым она не может удовлетворить. Наоборот, эта характеристика вытекает из учета внутренней специфики как данной пьесы, так и горьковской драматургии вообще.

Если считать «Последние» пьесой о полицейских и разорившихся помещиках, то должен возникнуть недоуменный вопрос, который Ю. Юзовский сформулировал следующим образом: «Пьеса состоит из двух половин, которые... насильно и незаконно пригнаны друг к другу. Что общего у Якова, Софьи, ее младших детей Петра и Веры с Иваном, Александром, дочерью Надеждой, затем Лещом? Два мира, чуждые друг другу. Можно сказать, что здесь две пьесы. Одна — некоторый вариант „Вишневого сада“, вторая — изображение „служащих в полиции лиц“». ⁵ Ю. Юзовский попытался ответить на этот вопрос, объяснить, почему тематическая многоплановость драмы не нарушает ее художественного единства. Но, анализируя «Последние», он не придал должного значения философскому содержанию произведения. Он утверждает, что «Последние» — пьеса о дворянстве, и полицейские нужны в ней для того, чтобы показать, какая перспектива ожидает даже самых лучших из дворян: «Ведь Иван, Надежда, Александр — они плоть от плоти Софьи, Якова, Петра, стало быть — это зеркало, в котором виднеется их собственное будущее, та пропасть, в которую они сами смогут скатиться, если не примут экстраординарных мер, если покорно

⁵ Ю. Юзовский. «Последние» М. Горького. «Литературный критик», 1940, кн. 7—8, стр. 15.

будут следовать инерции разложения». ⁶ Но совершенно очевидно, что честные, добрые Софья, Петр, хотя и не в состоянии принять какие-нибудь «экстраординарные меры», не могут превратиться в циников вроде Надежды и Александра. Ю. Юзовскому не удалось установить, как объединяется «разнородный» материал драмы.

Пьеса Горького едина как произведение об обреченности буржуазно-дворянской России. Основная тема пьесы — «психология общества», которое «ощущает судороги почвы под ногами своими». ⁷ Герои пьесы, идя разными путями, стремятся к одному: выработать такое отношение к действительности, которое обеспечило бы им устойчивую позицию в ней. Нравственное одичание — цинизм, безысходное озлобленное отчаяние, духовная смерть — таков итог исканий.

Как всегда у Горького, в «Последних» философско-этические проблемы одновременно являются социально-политическими. В пьесе «На дне» спор о лжи и правде превращается в спор о покорности и борьбе. В «Последних», раскрывая моральные искания героев, Горький показывает обреченность правящих классов, утверждает, что верхи царской России не могли больше жить по-старому. Он говорит лишь об отдельных сторонах жизни господствующих классов, но именно о тех, которые с наибольшей очевидностью указывали на близость конца.

Темы обреченности «верхов» Горький так или иначе касался и в своих ранних пьесах. В «Последних» эта тема стала центральной. В этом смысле «Последние» являются, с одной стороны, некоторым итогом по отношению к предыдущим драматическим произведениям писателя, а с другой стороны, — первым произведением в ряду пьес о гибели старого мира, об исторической неизбежности революции («Васса Железнова», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие»). Каждая из этих пьес по-своему решает центральную проблему горьковской драматургии.

«Дворянская» и «полицейская» темы играют в «Последних» второстепенную роль, хотя и имеют серьезное самостоятельное значение. Размышления о духовном крахе помещичьего класса, картина нравов полицейской среды, язвительная и гневная насмешка над жалкими «победителями» — защитниками самодержавия — все это вполне естественно находит свое место в произведении о последних метаниях гибнущего общества.

Побочные темы подчинены основной, и самый факт выбора персонажей из дворянской среды должен и может быть объяснен с точки зрения главной темы. Огромна разница между тем, чем были Коломийцевы — интеллигентная дворянская семья —

⁶ Там же, стр. 16.

⁷ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 24. М., Гослитиздат, 1953, стр. 6.

и чем они стали, между их поступками, с одной стороны, и высоким уровнем их прежних требований к себе и людям, с другой. Поэтому они переживают драму вырождения особенно остро и болезненно. Именно это привлекло Горького, позволив ему создать в пьесе трагическую атмосферу близости катастрофы.

А полицейская среда потому стала объектом изображения в «Последних», что в ней всеобщий процесс разложения шел более энергично, чем где-либо. Характеризуя одного из вождей правых в Думе, Шульгина, как «рыцаря монархии», известный публицист Д. Заславский писал: «В его лице изживает себя до конца монархизм идейный, пытавшийся соединить монархию с политической честностью, независимостью, некоторой свободой. Остается монархизм кулака и медного лба, открыто погромный и черносотенный, с неизбежной примесью распутства, продажности и воровства».⁸ Обстоятельства повседневной жизни полицейских приводили их к отказу от честности и человечности, к самому гнусному цинизму.

Интересный эпизод рассказал автор книги о столыпинских судах С. Анисимов. Когда однажды по вине полицейских сбегали с этапа несколько каторжников, командир конвоя решил убить всех остальных, а начальству доложить, что арестанты, захватив часть оружия, совершили нападение на охрану. Таким способом он хотел уйти от наказания. После преступления командир конвоя Покасанов «был совсем спокоен и уверен в себе и даже рисовался перед собравшейся толпой своим холодным, беспощадным зверством по отношению к арестантам».⁹ Анисимов поражен наглостью полицейского. Но в поведении Покасанова не было ничего удивительного: трусливые убийцы нуждались в эффектной маске, и они изображали себя героями, которые, в отличие от других людей, все смеют и ни перед чем не останавливаются.

«Последние» — абсолютно верная зарисовка нравов полицейской среды. Изображая полицмейстера и его семью, Горький не прибегает к свойственному карикатуре выделению лишь нескольких решающих качеств героев, к гиперболизации или гротеску. Следовательно, по жанру, по характеру изображения действующих лиц «Последние» не являются сатирой.

Пьеса Горького была боевым, злободневным произведением не только потому, что автор обличал в ней слуг царизма. Групповой портрет семьи полицмейстера написан в «Последних» так, что другие слои правящих классов не могли не узнать в нарисованных лицах карикатуру на себя. Коломийцевы — это как бы отражение в зеркале, но в особенном зеркале: оно не просто

⁸ Д. Заславский. Рыцарь монархии Шульгин. Л., Изд. «Книжные новинки», 1927, стр. 66.

⁹ С. Анисимов. Как это было. Записки политического защитника на судах Столыпина. М., Изд. политкаторжан, 1931, стр. 23.

отражает, а выявляет сущность. А смотрится в зеркало вся буржуазно-дворянская Россия и, прежде всего, буржуазная интеллигенция. То, что в других слоях общества только наметилось, развилось в полицейской среде. То, что интеллигенты умели искусно маскировать, здесь выступило в обнаженном виде — точнее, полицейские тоже пытались приукрасить свой цинизм, но их неуклюжие усилия лишь помогают автору разоблачить более опытных мастеров социальной мимикрии. Верная во всех деталях картина нравов полицейской среды оказалась одновременно ядовитым шаржем на буржуазную интеллигенцию, мечущуюся в предчувствии неминуемой социальной катастрофы.

Горький часто применяет такой прием. Известно, что «зеркальный принцип» является одним из основных композиционных принципов романа «Жизнь Клима Самгина», где так называемые «двойники» главного героя — Безбедов, Дронов, некоторые другие персонажи — помогают читателю увидеть в характере и взглядах Клима то, что он скрывает, в чем боится признаться даже самому себе.

Тот же метод применен в «Последних», с той разницей, что в пьесе, говоря условно, есть Безбедов, но нет Самгина, т. е. дано отражение в зеркале, но не показаны те, кто стоит перед ним, и это, конечно, затрудняет выявление интересующего нас художественного приема. Принцип «зеркального» отражения является одним из средств скрытой сатиры.

Привлекая к характеристике персонажей литературные и иные документы эпохи, нетрудно убедиться в том, что изображенное в «Последних» относится не только к охранителям, но и к другим слоям гибнущего общества.

Манифестом цинизма был в предреволюционные годы роман М. Арцыбашева «Санин». Эта книга имела, по словам В. Воровского, «редкий успех»¹⁰ у буржуазного читателя. Не порнографические сцены, не болезненный эротизм описаний привлекли внимание к посредственному в художественном отношении роману Арцыбашева. Книга была воспринята как философское оправдание цинизма; автор ее дал идейное оружие тысячам живых «санинцев». В. Воровский, верно отметив, что Санины «в таком виде в действительности не встречаются», вместе с тем подчеркнул, что в романе, при всей его тенденциозности и надуманности, отражены характерные черты буржуазной интеллигенции эпохи реакции: «отказ от служения угнетенным классам — в общественной жизни, отказ от императива долга — в личной».¹¹

¹⁰ В. Воровский. Базаров и Санин. В кн.: В. Воровский. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1956, стр. 224.

¹¹ Там же, стр. 248-249.

Воровский говорит о буржуазной интеллигенции. Однако, если сопоставить психологию горьковских персонажей, их рассуждения на этические темы с философией романа Арцыбашева, бросается в глаза существенное сходство. Именно «санитцину» как порождение эпохи разрушения буржуазной личности разоблачает Горький в своем произведении.

После 1905 г. либералы окончательно поняли, насколько противны их социальной природе этические нормы демократов и борцов. Революционную интеллигенцию обвинили в аскетизме и самоистязании в угоду обществу; выдвинули новые принципы: будем самими собой, забудем слова «жертва» и «долг», дадим простор своей «чувственной личности». М. Гершензон заявил в «Вехах»: «Фанатическое пренебрежение ко всякому эгоизму... причинило нам неисчислимый вред. Эгоизм, самоутверждение — великая сила». ¹² По его мнению, лучше уж «просто жить непринужденно», «наслаждаясь свободно утехами» жизни, чем быть «рабом политики». Сколько бы ни звал он «в глубину нашего духа, в постижение вечных тайн», Гершензон объективно оказался сподвижником Арцыбашева.

Наиболее характерная черта нравственного кризиса заключалась, как отметил веховец С. Франк, не в том, что просто увеличилось количество нарушений морали, а в том, что им начали придавать идейное значение, из них стали выводить новые теории.

Поспешная интеллигентская переоценка ценностей наложила свой отпечаток на процесс вырождения правящих классов. однако только ею, конечно, нельзя объяснить тот бурный расцвет цинизма, который является характерной чертой русской жизни в 1907—1917 гг. «Разврат больного ума и изношенного тела, — писал Горький, — с одной стороны — результат дегенерации и пресыщения благами жизни, с другой, — выражение жуткого отчаяния, вызванного близостью общественной катастрофы». ¹³

Арцыбашев ратует за право человека на неограниченное эгоистическое удовлетворение всех желаний. Он считает санитский цинизм моральным учением, более всего соответствующим природе человека, дающим основу для наилучшего решения запутанных жизненных проблем, но тот человек вообще, о котором заботился писатель, в действительности был человеком определенного периода и определенной среды. Это буржуазно-дворянское общество предреволюционных лет в лице одного из своих наиболее резких и беззастенчивых выразителей приходило к мысли, что обнаженный цинизм в новых условиях является самой подходящей «моралью».

¹² М. Гершензон. Творческое самосознание. В кн.: Вехи. М., 1909. стр. 95.

¹³ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 8.

Однако общество с большим трудом преодолевало традиционные понятия и привычки, стыдилось открыто отвергнуть гуманистическую мораль. Как отмечал Горький, скромный мещанин, превращаясь в циника, все же не мог еще «жить так откровенно гнусно, как он хотел бы»: ему мешало чувство, «которое он иногда называет совестью или стыдом». ¹⁴ Арцыбашевы, забегаая вперед, придавали заостренную и законченную форму общественным тенденциям, в то время как их последователи редко еще осмеливались открыто восхищаться Саниным. Составитель сборника «Санин в свете русской критики» Я. Данилин писал в предисловии: «Русская публика не услышала почти ни одного одобрительного отзыва о санинской морали ни из уст нашей прессы, ни с ораторской трибуны на многочисленных рефератах, собравших много тысяч людей». ¹⁵

Эти факты вовсе не опровергают вывода В. Воровского, считавшего, что в образе Санина нашли отражение существенные сдвиги, происшедшие в общественной психологии. Данилин обратил внимание на внешнюю форму явления, Воровский заглянул глубже, в его сущность.

В книге Арцыбашева, помимо самого Санина, искусно придуманного «образцового героя», есть еще один любимец автора, верный ученик Санина — Иванов. Последний несколько ближе к будничной жизни, чем главный герой романа. Иванова глубоко тревожит сопоставление цинизма с моралью долга, ему еще нужны оправдания. Он не может относиться к совестливым людям с санинским холодным и презрительным равнодушием. Он их злобно ненавидит и даже самому себе еще боится признаться в том, насколько отвратительны ему понятия «любовь к людям», «самопожертвование».

Именно эта стадия нравственного кризиса отражена в «Последних».

Осмотрительный мещанский разврат Коломийцевых и Якоревых уже перешел в законченный цинизм — только не крупных, сильных хищников, а мелких, трусливых грызунов. Полицейские не просто нарушают нормы поведения, они отвергают их, вместо «старомодных» создают новые добродетели, главная из которых — умение ловко и эффектно обогащаться и наслаждаться, обманывая других. Надежда, Лещ, Александр отождествляют понятия «честность» и «наивность», «совесть» и «ненужная сентиментальность», но зато восхищаются ловким и выгодным обманом. Надежда при муже намекает на то, что изменяет ему. Иван, ее отец, приходит в бурный восторг, радуясь и ее «искусству», и пикантности ситуации. Полицмейстер, взбешенный поступком Якорева, изнасиловавшего его младшую дочь,

¹⁴ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 16.

¹⁵ Я. Данилин. Санин в свете русской критики. М., Изд. «Заря», 1908, стр. 5—6.

узнав о целях околоточного, на миг остывает: к чувству гнева примешивается искреннее восхищение: «Ах, bestия! Каково?»¹⁶ Герои пьесы уже не просто подличают, а стремятся возвести подлость в принцип, сделать ее краеугольным камнем новой этики.

Что цинизм для них спасителен, лучше других поняла Надежда. На протяжении всей пьесы она борется за обращение своей 16-летней сестры в «истинную веру». Но ярче всего страстная убежденность Надежды проявилась в кульминационной сцене, в финале III акта, где она неожиданно предлагает отцу деньги, необходимые ему для того, чтобы развязать себе руки в истории с Соколовой. Надежда не может допустить, чтобы Иван признал перед Соколовой свою ошибку, ибо это было бы победой тех, кто, по ее мнению, не умеет жить, чьи нравственные законы опровергнуты и отброшены ею. Самостоятельно открыв лучший, единственный «выход» из тупика, она энергично борется за утверждение своей правды.

Однако естественное для Коломийцевых беззаботное презрение к честности и человечности иногда сочетается со злостью и гневом, какие можно испытывать только к сильному врагу. Надежда терпеливо убеждала «непонятливую» Веру выйти замуж за Ковалева, но когда сестра, переводя разговор из бытового плана в более обобщенный, назвала ее поучения «гадостью», она не выдержала, почувствовав себя оскорбленной: «Я говорю гадости?.. Скажите, пожалуйста! Вот дрянь!» (56). Брезгливое замечание Якова обижает Александра, заставляя его ступешаться и прекратить откровенные объяснения (61). Конечно, не Яков и Вера опасны циникам; активная и подчас острая ненависть к совестливым членам семьи вызвана тем, что другие слои общества, помимо полицейского круга, еще не желают открыто признавать их мораль, а это, как и арцыбашевскому Иванову, мешает им до конца быть самими собой.

Если в романе Арцыбашева нашли отражение антиобщественные веяния в буржуазном обществе, то очевидно, что поклонники Санина, к какому бы социальному слою они ни принадлежали, состоят в близком родстве и с Коломийцевыми.

Идеологи правящих классов усердно приукрашивали ренегатство и разврат. Доказывали, что в падении есть своя красота — «поэзия смелости и силы». Объявляли честных людей трусами: по натуре они, дескать, такие же, как мы, но лишь «не смеют брать от богатства жизни столько, сколько это действительно нужно им». Иван Коломийцев тоже с готовностью принимает позу сверхчеловека. Софья укоряет его: «У тебя были десятки связей...» Полицейстер не оправдывается, а нападает: «Я мог — вот мое право! Я — хотел!.. А ты не смела!»

¹⁶ М. Горький. Собр. соч., т. 12, стр. 68. — В дальнейшем ссылки на пьесу даются в тексте с указанием страницы в скобках.

(29). Коломийцев с гордостью противопоставляет совестливой нерешительности жены свою готовность пренебречь нормами морали.

Маскируя распад и тление, циники охотно рекомендовали себя веселыми жизнелюбцами, которым ничто человеческое не чуждо. Их идеологи стремились, писал Горький, создать образ «героя, который берет от жизни все и ничего не дает ей». ¹⁷ И Арцыбашев представляет читателю Санина прежде всего как человека, который живет полной жизнью, не пренебрегая ни одной своей потребностью.

Конечно, эта проповедь бездумного наслаждения была направлена против самого понятия о долге, об ответственности перед людьми за свои поступки. Иванов зло издевается над желанием поступать по справедливости: «Вот я чихнул... ах, хорошо ли я сделал?.. Нет ли от этого кому-нибудь вреда?.. Исполнял ли я чиханием сим свое предназначение?..».

Активно выступает против раздумий об обязанностях и Александр Коломийцев, отстаивая право на беззаботное существование. Ему, Надежде, Ивану непонятны этические искания Любви, Петра, их думы о достойном человека жизненном пути, которые в этой среде неизбежно связаны с тоской, сомнениями, безнадежностью.

Полицейские противопоставляют этой нравственной требовательности, болезненной и вредной, по их мнению, свой цинизм как этику духовно здоровых, жизнерадостных людей. «Только вы двое утешаете меня — здоровые, веселые, простые...» (53), — говорит Коломийцев Надежде и Александру.

Как пьеса обо всей буржуазно-дворянской России, а не только о полицейских, «Последние» обладают всеми признаками сатирического произведения. Пороки общества изображены здесь в сгущенной, заостренной форме. Стыдливые и тайные поклонники Санина могли лишь с завистью любоваться «смелыми» поступками Якорева и Коломийцевых. Охранители ушли далеко вперед, но по тому самому пути, на который общество уже вступило.

Полицейским в пьесе Горького из всех человеческих эмоций и мыслей понятны лишь самые простые и низменные. Петр мучительно ищет ответа на вопрос: что за человек отец? Запинаясь и волнуясь, он начинает разговор с Иваном. Мальчик уверен, что переживания отца так же сложны и тонки, как и его собственные, боится обидеть его своим вопросом: «Папа!.. Я хочу спросить тебя... Это очень тяжело и страшно... Может быть, это даже гадко... но — будь ласков со мной... позволь мне быть искренним... Я хочу поговорить с тобой как человек с человеком...» Иван по-своему понял волнение сына: «Ты — заболел? Уже заболел, скверный мальчишка, а? Ах, развратная

¹⁷ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 15.

дрянь. — уже?» С точки зрения полицмейстера все переживания сына — ненужные пустяки, «фокусы» (33—34).

В отца и старший сын. Софья стыдится своего прошлого и, как возмездия, бонятся осуждения детей. Александру непонятны ее страдания. Ему кажется, что «красивыми словами» она просто маскирует грязные чувства и желания. Когда Александр дал понять матери, что знает о ее прежних отношениях с Яковом, Софья пришла в ужас: вот она, божья кара. Но сын, спеша выпросить деньги, нетерпеливо объясняет матери, что между взрослыми, да еще своими людьми эти «театральные приемы» излишни. «Э, полноте! К чему тут драматический шепот? Я — не мальчик... Мне нужны деньги, а все остальное, pardon, комедия!» (41) — четко формулирует свое кредо молодой полицейской.

Горький резко подчеркнул также пошлый, мещанский характер тогдашнего цинизма. Даже критик Е. Колтоновская, ярая сторонница антиобщественных веяний, вынуждена была признать, что «нынешние провозвестники новой жизни как личности недостаточно крупны и сильны». ¹⁸ Трусливые полицейские, вроде Ивана Коломийцева, который при всякой опасности утешал себя вопросом: а чем это можно доказать? — явились удачной пародией на лжехрабрецов, крикливо ниспровергавших гуманистическую мораль.

Смеясь над обывателями, которые, превращаясь в циников, объявляли себя последователями жизнерадостных эллинов, Горький настойчиво подчеркивает, что циники — это сухие, озабоченные, скучные мещане. Надежда и Иван не могут почувствовать своеобразной прелести шаловливой и непосредственной Веры. Милая девочка, по их мнению, просто глупа и нуждается в солидных и нудных, но вполне практичных поучениях. Шалости Веры Надежда называет кривляниями и советует: «Ты становишься небрежной, имей в виду, что мужчины терпеть этого не могут...» (14). Показательна и канцелярская конструкция этой скучной фразы. Выдавая Веру за лысого старика с крашеными, зелеными усами, Коломийцев недоволен ее поведением: «Девчонка не понимает смысла дела...» (54). Надо быть очень нудным, очень тусклым человечком, чтобы не догадаться, насколько враждебны Вере эти серые слова и мысли.

Особенно скучна чиновничья речь Леща, сухая и мертвая, как протокол, почти лишенная оттенков живого разговорного языка: «Вы непосредственно заинтересованы в том, чтобы...», «насушная необходимость» и т. д. Сына Соколовой он называет «подозреваемый в покушении» — так же, как записано в полицейском отчете. Леща коробит сильная и яркая фраза Софьи: «Вот я и продала сына», — язык бумаг не знает переносных

¹⁸ Е. Колтоновская. Новая жизнь. СПб., Изд. «Общественная польза», 1910, стр. VIII.

значений, и чиновник «наставительно» поправляет: «Продавая — получают деньги» (20).

Так горьковские охранители, тусклые и упрощенные люди, оказались злой карикатурой на новоявленного естественного человека.

Волна аморализма, по мнению Горького, — признак агонии буржуазного общества. «Человек взбесился от страха, оголил в себе животное и буйно рвет социальные путы»,¹⁹ — так объяснял писатель в 1908 г. причины распространения цинизма. Через год он повторил ту же мысль: «Единственным орудием самозащиты мещанства является цинизм; он — страшен, знаменует собою отчаяние и безнадежность».²⁰

Полицейским в «Последних», казалось бы, удастся все, что они задумывают. Они возвращают утраченные позиции и борются за то, чтобы еще более прочно утвердиться в жизни. Иван получает место исправника, Александр тоже становится полицейским, и, вероятно, скоро осуществится их «здоровенная идея»: «Маленький этакий городишко, бабенки, купчишки, и над ними боги и цари — père et fils!» (53). Уверенно обогащаются Лещ и Надежда, и нет сомнения, что они завладеют домом Якова. Внешне они победители.

Но показаны также искания совестливых, честных членов семьи, которые приводят к краху всех мечтаний и надежд, к безысходному отчаянию. Вражда между двумя «группами» в семье, непонимание, ссоры и ненависть — такова атмосфера в доме полицмейстера. Семья разваливается. «Последние» — пьеса о расколе в среде правящих классов. Этот раскол, как в капле воды, отражен в распаде семьи Ивана. «Победители» вынуждены отказаться от гуманистической морали. Подлость стала откровенной, хвастливой. Это резко обостряет противоречия. Озлобление Любви и Веры, отчаяние Софьи и Петра тесно связаны с жестокостью и цинизмом Ивана, Леща, можно даже сказать, порождены ими.

Зритель воспринимает хитрые проделки Леща, служебные удачи Ивана и Александра как успехи временные, последние. Постепенно становится ясно, что «новая мораль» циников — выход недолговечный, иллюзорный. Они еще правят, обогащаются, но уже обречены.

Рассматривая пьесу как произведение обо всем буржуазно-дворянском обществе России кануна пролетарской революции, можно глубже понять ее современное значение. Явления распада принимают сейчас в капиталистическом мире многообразные и очень сложные формы, но бесспорно, они имеют и общие черты с тем, что происходило в России начала XX в.

Отказ от идеи долга, от социальных обязанностей, культ

¹⁹ М. Горький. Собр. соч., т. 24, стр. 8.

²⁰ Там же, стр. 44.

жестокости и насилия, ослабление нравственных скреп, иронически-презрительное отношение к вековым этическим ценностям, сочетание привычного лицемерия мещан-«грешников» с откровенной бравадой цинизмом — все эти признаки глубокого кризиса гуманистической морали в буржуазном мире находят сейчас широчайшее отражение в литературе и искусстве США, Англии, Франции и других капиталистических стран.

С тревогой пишут о нравственном распаде художники-гуманисты Запада. Так, известный американский сценарист Джон Говард Лоусон говорит об огромном распространении в Соединенных Штатах романов, рассказов и драм, «строящихся на темах насилия, эмоциональной неустойчивости и сексуальной агрессивности, как бы символизирующих нравственное банкротство современного общества». Лоусон, в статье которого оптимизм и надежды во взгляде на американскую культуру преобладают над страхом и тревогой, вместе с тем отмечает, что «извращение нравственных критериев» во многом определяет нынешний характер культуры США, что фашистское «приятие насилия и жестокости как чего-то „неизбежного“ и даже желательного можно обнаружить и в Америке». ²¹ «Изображать в качестве литературных героев людей, которые признают нравственные ценности, стало ныне чуть ли не актом мужества для писателей», ²² — с горечью замечает французский писатель Андре Моруа. Размышляя о причинах огромного интереса к фрейдизму на Западе, Джеймс Олдридж пишет: «Фрейдизм „освобождает“ молодежь от сознания необходимости отвечать за свои поступки, так как все и вся объясняет подавлением сексуальных инстинктов... Фрейдизм нужен прежде всего для оправдания права личности на отказ от участия в общественной жизни». ²³

В пору, когда так усиленно распространяется мнение, будто человек порочен по самой своей природе, горьковский подход к изображению нравственного и идейного распада как явления, свойственного определенным социальным слоям и знаменующего близость их гибели, сохраняет жгучую актуальность.

В нашей стране вряд ли найдутся «теоретики» цинизма, которые возводили бы аморальность в принцип. Но не вывелись злые мещане, узкий мирок которых ограничен простейшими заботами и отправлениями, которые не могут понять ни радостей и мук творчества, ни бескорыстной любви, ни напряженных нравственных исканий, ни тяжелых угрызений совести, как Иван и Александр не могут понять страданий Петра и Софьи.

Эти явления жизни нашли отражение и в литературе. Так,

²¹ Д. Лоусон. Тупики и перспективы. «Литературная газета», 1962, 14, 17 апреля.

²² А. Моруа. Я против оргии отчаяния. «Литературная газета», 1962, 29 марта.

²³ Д. Олдридж. Главное — понимать эпоху. «Иностранная литература», 1962, № 2, стр. 248—249.

Констанция Львовна («Обыкновенный человек» Л. Леонова) не в состоянии понять чувства Аннушки и бесхитростно-искренне, что особенно оскорбительно и тяжело, заявляет девочке: «Вам самой угодно замуж за этого знаменитого молодого человека». ²⁴ Так, Роман Тимофеевич («Неравный бой» В. Розова), грубый, кичащийся ложной прямоотой, совершенно непохожий на старомодную, жеманную Констанцию, не догадывается, что бывает робкая юношеская любовь: «Ты, Святослав, говорят, котовать начал? Ну, что святое лицо делаешь — катуешь?» ²⁵

Горьковская пьеса, показывая, как близка к откровенному цинизму эта душевная черствость мешан, усиливает ненависть к ней, делает эту ненависть более осмысленной.

И другие образы и ситуации драмы заставляют думать о сегодняшних проблемах и конфликтах, помогая лучше понять их с позиций нестареющего горьковского гуманизма.

В этом смысле очень интересны образы Якова и Софы. В нашей литературе немного произведений, где бы так безжалостно-строго, как в «Последних», без всяких прикрас и одновременно так сложно и глубоко было показано, как бессильны и вредны доброта без ненависти, сочувствие и любовь без готовности бороться со злом. Вряд ли нужно говорить о том, до какой степени актуально сейчас осуждение пассивного гуманизма. Те же вопросы, которые волновали Горького более 50 лет назад, волнуют сегодня множество людей и при решении больших социальных и политических проблем, и в тысячах житейских ситуаций.

Еще в 1946 г. в статье о постановке «Последних» в Киевском театре им. Франко критик М. Левин, устанавливая, какие темы пьесы «важны сегодня», писал: «Первая тема, развиваемая Н. Ужвий, тема порочности бессилия и безволия и возникающая в сознании зрителя ее антитеза: человек — строитель своей жизни». ²⁶

Можно сказать, что различные философско-этические (и одновременно социально-политические) проблемы, решаемые в «Последних»: цинизм хозяев жизни, отчаяние и нигилизм ищущей и совестливой молодежи, бегство бессильных «гуманистов» в мир иллюзий и лжи — сводятся к одной — проблеме кризиса буржуазного гуманизма в эпоху пролетарских революций. «Последние» — это пьеса о крахе гуманистических понятий, выработанных эксплуататорским обществом.

Думается, с этой точки зрения можно понять, почему в центре внимания автора оказалась фигура Ивана Коломийцева, взгляды и чувства которого — какая-то нелепая крошка из того, что воспитала в нем когда-то культурная дворянская семья, и из

²⁴ Л. Леонов. Собр. соч. в 9 томах. т. 7. М., Гослитиздат, 1961, стр. 337.

²⁵ «Театр», 1960, № 3, стр. 14.

²⁶ М. Левин. Горький на украинской сцене. Горьковский альманах, год 1946. М., 1948, стр. 142.

того, что привила ему позднее циническая среда полицейских и жандармов. Путь общества от гуманизма к цинизму воплотился в жалкой фигуре горьковского полицмейстера вполне наглядно и вместе с тем предельно заостренно.

С этой же точки зрения становится ясным значение основной сюжетной линии пьесы. Соколова поставила честных членов семьи перед необходимостью как-то реагировать на преступление Ивана, которое впервые совершается у них на глазах. Это до предела обострило противоречия в семье. Вместе с тем история сына Соколовой показала бессилие «гуманистов», не способных противиться самым гнусным подлостям родственников. Судьба юноши-революционера — не столько удар по Ивану и Лене, сколько по Якову, Софье, Любви, Петру.

Якову и Софье противно «все злое» (13). Боязнь обидеть, причинить боль — одна из ведущих черт характера Якова Коломийцева. Он мог бы сказать о себе, что чувствует чужую боль почти так же сильно, как свою, если бы не понимал, как пошли в уста благородного, но никчемного человека всякие громкие фразы. Яков боится обидеть, поставить в неловкое положение даже неприятного ему Леща.

Пошлость и низость полицейских органически противны Якову, он не в силах выслушивать их откровения. «Довольно! Ты говоришь скверно...» — брезгливо бросает он Александру (61). «Да не говори же ты пошлостей!» — так же нетерпеливо просит он Ивана (64).

Яков и Софья отлично знают, как ничтожны Иван и Александр, а противостоять им не могут потому, что умеют лишь упрямиться, уговаривать, взывать к разуму, совести и не способны возмутиться. Мягкости и кроткой доброте напористая низость кажется всемогущей. Для Якова и Софьи Иван и подобные ему олицетворяют грубость и пошлость жизни. Цинизм мучает их, вызывая необоримое желание спрятаться, бежать от действительности. Но великая сила — ненависть ко злу — принципиально отвергается ими. Поэтому полная ненависти реплика Любви не только пугает Якова, как всякое сильное чувство, способное нарушить покой, но и коробит его: «Люба, дорогая моя, как ты резко... зачем?» (66).

Больше всего Яков боится правды; его наивные иллюзии ему дороже всего. «Милая Люба, зачем ты так говоришь?» (10) «Не будь жестокой, Люба!» (44) — молит он дочь, когда та начинает обнажать неприглядную истину.

Спасаясь от жестокости и борьбы, Яков уединился в своем доме. «Я жил один, точно крот, с моей тоской и любовью к маме...» (66) — рассказывает он дочери.

Живя уединенно, Яков постепенно теряет интерес к жизни. Притупляется даже инстинкт жизни. Доктор Лещ медленно убивает его, чтобы завладеть домом, и Яков догадывается об этом:

«Л ю б о в ь. Очевидно, что ванны вредны тебе...»

Яков. Пожалуй, так... Но Лещ этот...

Любовь. Я приглашу другого доктора...

Яков. Неудобно... Лещ обидится» (75).

Яков духовно мертв. Только этим можно объяснить страшное равнодушие. Он умирает на сцене. Этот конец — логический итог его поведения.

Горький показывает Якова в самый ответственный момент его жизни, когда он вступает в борьбу за то, о чем мечтал двадцать лет. Писатель проверяет его в действии, и на передний план выступает его никчемность, благородство и нравственная чистоплотность остаются в тени, вовсе заслонена и не доходит до зрителя мертвенная, утонченная поэзия вечной любви Якова.

Яков и Софья заставляют вспомнить слова Горького о Татьяне из «Мещан»: «Очень несчастна. Возбуждает, однако, не столько жалость и участие к ней, сколько... что-то другое, еще менее ценное». ²⁷

Но Яков и Софья не просто никчемные люди. Им предъявлен более строгий счет: в нем указано, сколько горя причинили они, хотя невольно, но закономерно, сосчитана их вина. Тяжелым упреком им звучат слова Веры, вернувшейся от Якорева: «Ты ведь тоже виновата не меньше меня в этой истории, да, мама...» (70) и строгий вопрос Любови, обращенный к отцу: «Зачем ты отдал меня в эту яму пошлости и грязи?» (67). Они не смогли защитить детей от тлетворного воздействия полицейской среды. Доброта оборачивается жестокостью, если она не слита с силой, с готовностью бороться против тех, кто калечит жизнь людей.

Все лучшее в Якове извращено беспилием. Так, брезгливость, нравственная требовательность сочетается в нем со всепрощением. Он решил, что люди вообще бессильны перед жизнью. С этой точки зрения может быть оправдан даже Иван, который для Якова прежде всего несчастный человек: «Должно быть, страшно трудно — остаться честным, имея пятерых детей» (17).

Может показаться, будто Софья и Яков противопоставлены друг другу. После покушения на мужа Софья много думает о спасении детей. Казалось бы, лживые утешения ей ни к чему. «Нет, будем правдивы» (17), — заявляет она. Но последняя вспышка ее активности затухает быстро, и она становится все более похожей на Якова. Меняется ее отношение к мужу. Когда Софья борется, она трезво судит об Иване: «Ты хуже, чем злой» (29). «Из трусости или со зла — ты сделал подлость...» (46). Но, смиряясь, она соглашается с мыслью Якова: человек не отвечает за то, чем он стал. «Это несчастный, слабый человек...» (49) — говорит она теперь о муже. Все чаще звучит ее любимое слово: не знаю. Софья боится определенности, ясности. Ее излюбленная позиция — между «да» и «нет» — не только мучи-

²⁷ М. Горький. Собр. соч., т. 28, стр. 221.

тельна, но и удобна: если нет решения, не надо действовать. Она окончательно убедилась, что беспомощна, и, как Яков, чувствует вероятно, что всякое определенное мнение в ее устах является пошлым бахвальством. «Я боюсь говорить» (74), — признается Софья.

Страшным усилием она заставляет себя смотреть в глаза правде, но страх перед жизнью сильнее стыда, сильнее чувства ответственности за семью. В конце пьесы, подводя итог своим раздумьям, Софья говорит: «Если бы все мы лгали — это было бы лучше...» (74).

Итак, образы Якова, Софьи, интеллигентных дворян начала века, до сих пор сохраняют значение как резкое осуждение с позиции истинных гуманистов-борцов бесплодной и вредной доброты.

Образы Любови, Петра и Веры также призваны выразить одну из важнейших сторон жизни России накануне революции. Отчаяние, скептицизм и озлобление совестливой, честной и ищущей части молодежи в пору нравственного распада и отказа отцов от прежних идеалов отмечено многими писателями и журналистами тех лет.

Автор одной из статей об учащейся молодежи писал в 1913 г.: «Жизнь современной молодежи в большинстве случаев лишена содержания, пуста и бездейна — вот почему юношество так жадно стремится к свету, яркому, новому, что разорвало бы постыдный круг буден, внесло бы смысл в их неразмыкаемую цепь. У многих, с другой стороны, сознание жизни, не озаренной идеалом, бессмысленной и скучной, убивает все силы души, заглушает все желания, ввергает в тяжелый пессимизм». Выводы журналиста подкреплены высказываниями самих школьников. «Жизнь считаю беспечной. Часто думаю о самоубийстве. Если хватит силы, то когда-нибудь покончу с собой», — признается один из гимназистов. Семнадцатилетняя школьница показывает, как цинизм взрослых калечит детей: «Захочешь ли работать, приносить пользу ближнему, все отзываются с какой-то иронией, видят в тебе чуть ли не идиотку, начнешь говорить правду — тебя засмеют». ²⁸ «Люди мне противны... в 22 года я чувствую себя старухой и, кажется, скоро покончу с собой», — жалуется другая девушка; о таких Горький говорил, что они отравлены «пессимизмом, нигилизмом и злобою за себя на всех и всё». ²⁹

К этому типу людей и принадлежит Любовь Коломийцева. Уродство лишь подчеркивает и усиливает ее озлобление. Более всего Любови нравится задавать колючие вопросы, обнажать неприятную правду.

²⁸ Марков. О школьной молодежи. «Вестник воспитания», 1913, № 6. стр. 180, 194, 195.

²⁹ М. Горький. О современности. «Русское слово», 1912, 2 марта.

«Софья. Я не сказала этого...

Любовь (*усмехаясь*). Потому что боишься?» (13).

«Софья. Якова знает отец...

Любовь. Разве это делает его приличнее?» (26).

Она не столько раздражается сама, сколько любит раздражать других, причем делает это спокойно и обдуманно и возмущается, когда ей не удается кого-нибудь вывести из равновесия.

Скептицизм, безверие Любви распространяются на весь мир. Так, убежденность революционеров объясняется, по ее мнению, просто: они считают себя правыми, «как все властолюбцы» (13). Ей кажется, что революционеры ведут опасную борьбу лишь для того, чтобы «покняжить». Взволнованный рассказ Веры и Петра о смелом юноше, защитившем их, не воодушевляет Любу. Наоборот, своими замечаниями она стремится охладить энтузиазм детей. Любовь хочет порвать с полицейскими. Но безверие отнимает у нее силы, лишает желания бороться. Ей некуда идти, так как она не верит, что встретит людей лучше.

Умная Люба понимает, насколько бесплодны и наивны здесь смелые слова и эффектные поступки. Излюбленной ее позицией становится позиция наблюдателя. В кульминационной сцене, в момент всеобщего возбуждения, она стоит в углу «спокойной зрительницей», не вмешивается в спор, а когда падает в обморок Петр, спокойно предсказывает: «Вы убьете и этого мальчика...» (62). Говоря о гибели семьи, она не горячится, а холодно констатирует факт: «Дети ваши уже погибли...» (66). «Да... это бесполезно!» (67). Последнее слово она употребляет все чаще. «Бесполезны» жестокая правда, истерическое самобичевание Софьи, сентиментальная лирика Якова. Апатия постепенно овладевает девушкой.

Вероятно, от природы она добрый человек. «Мама, мама... как мне тебя жалко!» (44). «Ты не рассказывай маме о твоей ссоре... Зачем волновать ее?» (23). Эти реплики принадлежат Любви.

Холодное отчаяние сочетается в ней со страстной ненавистью к полицейским. Только Любовь умеет открыто, гордо презирать Ивана: «Вы скоро кончите эту жалкую сцену?» (22). «Послушайте, нам не о чем говорить» (51). За скептицизмом и озлобленностью проступает глубокая тоска по людям сильным и благородным, с развитым чувством человеческого достоинства. Горький показал, насколько успешно эпоха предреволюционного кризиса, эпоха краха гуманизма насаждает в среде правящих классов нигилизм отчаяния: вель злым мучителем стал жалостливый человек, равнодушным скептиком — двадцатилетняя девушка.

По стопам Любви идет Вера. Мать сделала все возможное, чтобы Вера ничего не узнала о подлинной жизни, и девочка судит о действительности по рыцарским романам. Она живет

мечтой о герое. Встреча с храбрым, благородным человеком производит на нее неизгладимое впечатление: «Этот господин крикнул им — прочь! Они зарычали и — на него! Вот было страшно! Тут он вынул револьвер... (Смеется). Как они побежали!» (11). Вера не рассказывает, а, воспроизводя движения, вновь разыгрывает незабываемую сцену. Лишь образы и ситуации любимых книг позволили ей оформить смутные грезы, поэтому ее фантазии могут показаться смешными, но они одушевлены мечтой о прекрасном человеке. «Вы... придете сюда, — наставляет она Якорева, — и скажете им [родителям] горячую речь... скажете, что они не имеют права распоряжаться судьбою девушки и что вы не позволите насилловать ее сердца. Вы не любите меня, но готовы отдать жизнь за мою свободу... Они тогда заплачут, а вы будете моим другом на всю жизнь...» (57—58). «Они меня — в шею!» — резонно возражает околоточный, но его правду Вера еще не может понять.

Трагично несоответствие между юными надеждами и действительностью. Это противоречие превратило в злого скептика Любу. Вера в доме Якорева узпала, каков на самом деле ее кумир, и это сломало ее. Мы видим ее в самый момент краха мечтаний. Она бурно страдает и судорожно цепляется за последние остатки детских иллюзий. Но уже родилось желание со злой откровенностью, с наслаждением подчеркивать низость людей: «Ему нужна я, а не деньги... Денег он сам наворует...» (70). Люди опоганили ее мечту о человеке, опустошили ее, и она готова мстить им за поруганные надежды: «Я буду холодная и злая, как Любовь... Ах, господи, я тоже буду с радостью мучить людей, только попадись мне кто-нибудь! Такая дрянь эти люди, мама, такая жалкая дрянь!» (70—71).

Разрушен мир ее верований. Она называет себя «бесстыдной». Позор, людская молва не пугают ее. Вера пренебрегает заботами о благополучии, для нее не существует нравственных норм, поэтому она чувствует себя над хаосом мелочных страхов и интересов и уверена, что все будут подчиняться ей, даже отец, которого она все еще считает настоящим человеком. Родился безжалостный, страшный в потенции человек, которому «ничего бояться, некого жалеть» (72). Любовь и Вера идут по одному пути, но Люба ушла уже далеко, а Вера лишь вступила на него.

Впечатлительный, болезненно-нервный, жалкий и подозрительный Петр Коломыйцев мечтает о добрых, душевных и вместе с тем сильных людях. Пораженный внутренней красотой Соколовой, Петр «как-то выпрямился», лицо у него посветлело. Но встреча с гордой революционеркой не родила в нем желания бороться против циников и негодяев, не научила его ненависти. Наоборот, после этой встречи он старается быть как можно более мягким — даже с Александром. «Вселюбящий» — для Петра самый лестный эпитет. Но реальная жизнь так же далека от его мечты о душевных людях, как и от иллюзий Веры.

Узнав правду о своей среде, поняв, как ничтожен он сам. Петр приходит в отчаяние: он оставляет гимназию, пьет, подумывает о самоубийстве. Теперь Петр боится раздумий и понимания, ищет забвения. Он пытается вызвать в себе ироническое отношение к кружку мыслящих, честных людей: «Там пьют чай с философией и всякими другими премудростями, но... даже варенья не дают! Нет, я зашел в трактир». «Вот это хорошо!» — с деланным энтузиазмом убеждает он себя. Но, даже выпив, он с трудом поддерживает в себе веселое настроение и вскоре с горечью признается, что его преследует «холодная, тяжелая тоска» (74).

С глубокой болью пишет Горький о страдающих юных Коломийцевых. Не внушая уважения к ним, таким, каковы они есть, писатель приковывает внимание зрителя к их горестям, исканиям и надеждам.

Пьеса может и должна быть воспринята как призыв поддержать всякую попытку людей, подобных Коломийцевым-детям, встать на честный путь. Вместе с тем автор не вселяет особых надежд на их перерождение.

В юных Коломийцевых есть, бесспорно, что-то общее с современной «рассерженной» молодежью Запада, которая «сердита на весь окружающий мир, но не может и не хочет с ним бороться». Правда, в современных «сердитых» пассивная ненависть к милитаризму и фальши добропорядочного буржуазного существования часто сочетается с «желчным цинизмом», с отрицанием подлинной человечности, с насмешливым отношением к идеалам, дружбе, любви — чертами, еще в очень малой степени свойственными Любви и Веры. Так, герои нашумевшего французского фильма «Обманщики» «принципиально, нарочито порочны», «презирают и труд, и само понятие ответственности человека перед обществом». Их идеолог Алан «постоянно говорит о том, что все общество — „дерьмо“, „падаль“, что работать бессмысленно и незачем, что единственная свобода, которой стоит дорожить, — это свобода инстинктов».³⁰ Сопоставляя таких «сердитых» с героями «Последних», можно — весьма условно, конечно, — сказать, что они соединяют в себе черты Петра и Александра или Надежды и Любви.

Значит, и образы Любви, Петра, Веры, не давая, безусловно, каких-либо точных ответов на сегодняшние вопросы, не удовлетворяя любопытства тех, кто ищет в искусстве лишь объяснения, что хорошо и что плохо, как надо, а как нельзя, — толкают к раздумьям о больших проблемах современности.

Горький противопоставляет миру Коломийцевых революционеров как честных людей, которые сохраняют и преумножают

³⁰ Р. Орлова, Л. Копелев. Без прошлого и будущего. М., Изд. «Знание», 1960, стр. 14, 19.

этические ценности, выработанные человечеством. В конфликте между Соколовой и Коломийцевыми проявились не только ее оптимизм, вера в победу революции и страх Ивана перед грядущим возмездием. Соколова как настоящая мать противопоставлена Софье, которая не сумела быть матерью. Слова Соколовой о том, что мать — всегда враг смерти, о духовном родстве матерей и детей, об ответственности матерей за будущее юности просто непонятны откровенно жалкой Софье.

Соколова (*просто*). Мать всегда справедлива, как жизнь...

Софья (*болезненно усмехаясь*). О, это неверно! Это ... красиво сказано, но, боже мой, я — справедлива?

Соколова (*настойчиво*). Мать справедлива, как жизнь, как природа... Все дети близки ее сердцу, если это здоровое сердце ...

Софья (*грустно*). А! Вот видите — здоровое сердце...» (38)

Циникам и озлобленным нигилистам противостоят и внесценические персонажи: смелый, благородный юноша, который защитил Петра и Веру от пьяных черносотенцев, и нравственно требовательные, суровые члены кружка Кирилла Александровича.

Бесспорно, и сейчас актуально горьковское противопоставление двух лагерей — борцов за свободу народа, которые наследуют основные общечеловеческие моральные нормы, и защитников старого мира, где эти нормы уродуются или попираются. Об актуальности этой горьковской темы свидетельствует появление пьесы греческого драматурга Алексиса Парниса «Остров Афродиты», которая по-своему развивает эту тему и по характеру конфликта удивительно напоминает «Последние».

Читая пьесу, смотря спектакль «Последние», мы думаем о настоящем и о прошлом. Большое произведение искусства пережило свою эпоху, и этому нисколько не помешало, а напротив, способствовало то, что оно было написано на злобу дня.

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК, ВЫП. 66

МАЯКОВСКИЙ О РОЛИ ПОЭТА

Ю. А. Сурма

Наиболее плодотворным периодом в формировании эстетических взглядов Маяковского были 1920-е годы. Многие важные для искусства вопросы волновали в эти годы поэта, вызывали характерные для Маяковского размышления вслух, напряженные творческие поиски. Одним из основных для него был вопрос о роли художника в революционной действительности, о назначении искусства. Как определить эту новую роль?

Перебирая множество сравнений, Маяковский чаще всего останавливался на слове «мастер».

Мастера,
а не длинноволосые проповедники
нужны сейчас нам, —

декларирует поэт («Приказ № 2 армии искусств», 1921).

Вспомним длинный ряд образов из поэтических произведений Маяковского дореволюционных лет: «царь ламп», «пророк», «завоеватель», Заратустра, Нерон, Вий и т. д. Это были излюбленные образы, которым он уподоблял поэта-художника. И вот в начале 1920-х годов, как бы в противоположность этому «высокому» ряду, появляется очень земной образ «мастера» (в «Приказе № 2 армии искусств», в поэме «150 000 000»), или «просто человека» («обыкновенного человека») — в «Мистерии-Буфф». Это, казалось бы, чисто внешнее, терминологическое изменение отражало, однако, серьезные внутренние перемены, происшедшие в эстетических представлениях Маяковского. Было очевидно, что Маяковский решительно отбрасывает пророческие одеяния, которые были характерны для лирического героя его дореволюционных произведений. Это прозвучало как манифест в «Мистерии-Буфф»:

На пророков перестаньте пялить око,
Взорвите все, что чтли и чтут.
И она, обетованная, окажется под боком —
Вот тут!

Полемизируя в 1920 г. с одним из тезисов Луначарского — «театру нужен пророк», — Маяковский иронически замечал: «Нужен пророк. . . А как же ни бог, ни царь и ни герой. . .» (12, 19).¹ Маяковский горячо отстаивал новое понимание роли писателя: «Тов. Луначарский указывает, что якобы я выступаю против каких-то пророков и пророческого в пьесах, а он выдвигает колоссальное содержание. Да не о таких пророках я говорил. Я говорил о пророках, которых выдвигала буржуазия, о ходульных пророках, за которыми, как бараны, должны были все идти» (12, 247).

Как видно, Маяковский не отказывался от «колоссального содержания» в искусстве. По существу позиции Маяковского и Луначарского в данном вопросе не были противоположны, Маяковский только стремился отбросить неточный термин. Факты литературно-теоретической борьбы показывали, что поэт был прав. Живучий термин начинал порою звучать в литературных дискуссиях уже не в том смысле, в котором употребил его Луначарский, а в его традиционном мессианском толковании. Именно этот смысл пытались вложить в понятие «художник-пророк», например, имажинисты, которые особенно цепко держались за эту спасительную для них формулу, связывая с нею не «колоссальное содержание», а то обывательское представление, о котором Маяковский говорил: «ходульный пророк».

«Поэт — пророк, — писал теоретик имажинистов В. Шершеневич. — Пророчествовать — это говорить о том, что видишь лучше других, это значит видеть иначе, чем видят другие. Видеть иначе — это значит светить не светом уличных фонарей идей, а иным светом; этот иной свет и есть тот романтический идеализм, который был оплеван ныне».²

Видеть лучше других, освещать дорогу — было стержнем эстетической концепции Маяковского уже в начале 1920-х годов. Однако это требование было поставлено имажинистами с ног на голову. Они добавляли: «видеть *иначе*, светить *иным* светом». А для Маяковского «светить» — значило не пророчествовать, а вести за собою, быть полководцем, водителем.

Противопоставляя «ходульному пророку» «мастера», Маяковский преодолевал противоречия своих ранних эстетических представлений. Так выковывалась в эстетике Маяковского цепь теоретических положений, согласно которым деятельность поэта

¹ Здесь и в дальнейшем цитаты Маяковского даются в тексте по Полному собранию сочинений в 13 томах (М., Гослитиздат, 1955—1961) с указанием тома и страницы в скобках.

² В. Шершеневич. Великолепная ошибка. «Гостиница для путешественников в прекрасном», 1923, № 2 (без нумерации).

во всех звеньях его работы сопоставлялась с производственным процессом. Если поэт — мастер, то поэзия — «обрабатывающая промышленность», а теория искусства — «теория обработки слов». ³ Самый процесс создания художественного произведения Маяковский стал называть «обработкой материала», а его результаты — «обработанным материалом» (12, 261). Давая высокую оценку какому-либо произведению, он называл его «вещью наибольшей и наилучшей обработки» (12, 63).

Нельзя отказать этому развернутому ряду уподоблений в логической стройности и цельности. Общий смысл уподобления искусства работе мастера, производственному процессу состоял в том, чтобы не обожествлять творческий процесс, показать, что это обыкновенная человеческая (хотя и необыкновенно трудная и сложная) работа. Такой смысл, во всяком случае, вкладывал в эту теорию Маяковский. И в начале 1920-х годов, в обстановке сложнейшей теоретической борьбы, при всей своей противоречивости и ограниченности, она сыграла положительную роль уже тем, что подрывала мистико-идеалистическую основу представлений об искусстве.

Малейшую попытку приравнять искусство к производству, рассматривать его как работу мастера, как «обработку материала» сторонники имажинизма называли «ремесленным эстетизмом», «злободневным техницизмом» или «вонючим трюмом прикладничества». Противопоставляя ремеслу прекрасное, имажинисты отстаивали «надбытийное» существование искусства. Шершеневич видел сущность искусства в «вечной необходимости... протеста и предугадания». ⁴ Причем «протест» рассматривался не как отклик художника на явления действительности, а как некая «вечная сущность» искусства. Концепция независимости поэзии от жизни была выражена Шершеневичем нарочито парадоксально: «Природа и общество существуют лишь постольку, поскольку придуманы искусством». ⁵

Эта фраза заставляет вспомнить то мессианское толкование сущности искусства, которое в дореволюционный период не было чуждо и Маяковскому. Но, преодолевая подобное понимание искусства, Маяковский тем ожесточеннее выступал против поэта-пророка, тем упорнее противопоставлял ему поэта-мастера. А имажинисты не в силах были отказаться от истлевшего жреческого одеяния и, наскоро обновляя его «реалистическими» заплатами, кутались в этот холодный и неуютный пророческий плащ. Ничего мистического и таинственного в нем уже не оставалось. «Демонов нет! — признавал Шершеневич. — Поэт это знает, но поэт, не верящий в цвет адского плаща демона, не поэт. Поэт — это тот безумец, который сидит в пылающем небоскребе

³ См.: В. Катанян. Маяковский. Литературная хроника. М., 1956, стр. 141.

⁴ В. Шершеневич. 2×2=5. М., 1921, стр. 5.

⁵ Там же, стр. 9.

и спокойно чинит цветные карандаши, чтобы зарисовать пожар. Помогая тушить пожар, он становится гражданином и перестает быть поэтом». ⁶

Уже в дореволюционные годы в эстетике Маяковского разрешается противоречие между требованием «свободного искусства» (освобожденного от содержания) и требованием «полезного искусства». Само понятие «свободное» постепенно переосмысливается: «свободное» от «прожигающих за оргию оргию», «свободно» отдающее себя демократической массе, ей — «нужное», ей — «полезное». После революции в эстетике Маяковского происходит уточнение понятия полезности искусства. Революционная агитация становится у Маяковского конкретным содержанием искусства. Именно она, по мнению поэта, была «нужна» и «полезна» в тот конкретно-исторический период. Маяковский выдвигает принцип «агитационного искусства», который следует рассматривать как еще одно звено в цепи определений Маяковского: «свободное искусство» — «полезное (нужное) искусство» — «демократическое искусство».

А имажинисты возводили непроницаемую стену между «свободным» и «нужным». Они оперировали внеисторическими, вне социальными категориями, строя абстрактный силлогизм: только свободное — прекрасно, «нужное» — не свободно, следовательно, оно не прекрасно, оно — вне сферы искусства.

«Прекрасно все, — растолковывал Шершеневич, — но как только Нечто обращается в цель, оно мельчает, из Нечто превращается в Что-то. Все, что имеет цель, все это нужно, а нужное никогда не бывает прекрасным, потому что только прекрасное бывает нужным». ⁷ Шершеневич был, как всегда, неоригинален. Еще Иммануил Кант решительно разграничивал прекрасное («суждение о вкусе») и этическое («доброе»). «Суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес», Кант называл «очень партийным».

Поэтизацию «нужного» имажинисты называли «красным эстетизированием» и отвергали искусство, делающее его своим содержанием. Естественно, что «агитационное искусство» Маяковского, его агитстихи и агитрекламы имажинисты считали «осквернением искусства». Шершеневич вместе с Мариенгофом обрушивал на «осквернителя» искусства потоки иронии. Агитационное содержание поэзии Маяковского отвергалось точно так же, как и его теория поэта-мастера.

Маяковский отчетливо понимал, что скрывается за нападками имажинистов. Недаром в «Приказе № 2 армии искусств» (1921) он отнес имажинистов к числу эстетических

⁶ В. Шершеневич. Великолепная ошибка. «Гостиница для путешественников в прекрасном», 1923, № 2.

⁷ В. Шершеневич. Великолепная ошибка. «Гостиница для путешественников в прекрасном», 1922, № 2.

школок, «прикрывшихся листиками мистики». В других своих выступлениях поэт называет имажинистов «эпигонами футуристов».

Теория поэта-мастера не удовлетворяла и самого Маяковского, но она была закономерным моментом творческих поисков поэта. Имажинистов не устраивало взятое Маяковским направление, а сам поэт не мог остановиться на данном этапе, он шел дальше.

Неудовлетворенность сказалась в поэме «V Интернационал» (1922). Характерен выбор образов, которыми определяется деятельность поэта: «людогусь», «огромнейшая радиостанция», могучий дуб, богатырь Святогор.

При всем разнообразии этих образов — конкретности одних (богатырь Святогор), обобщенности других («огромнейшая радиостанция»), реальной фантастичности третьих («людогусь») — все они заключают в себе известную противоположность рядовому, обыкновенному. Стремление поэта быть выше обыденного видения жизни, быть впереди массы, косвенно выраженное в этих образах, звучит местами открыто и программно:

Я встать хочу
В ряды Эдисонам,
Лениным в ряд,
В ряды Эйнштейнам.

Сопоставление этого ряда с дореволюционными образами поэта («пророк», «завоеватель», «князь», «царь ламп», Наполеон, Нерон, Вий, Ной и т. д.) красноречиво говорит о качественном изменении в эстетической концепции Маяковского, но вместе с тем показывает, что оно было диалектическим: качественно новое понимание роли поэта не отбрасывает прежнее, а трансформирует его. Это новое понимание роли поэта получает в «V Интернационале» поэтическое определение:

Чтоб поэт перерос веков сроки,
чтоб поэт
человечеством полководить мог,
со всей вселенной впитывай сок
корнями вросших в землю ног.

Эти строчки более точно передавали суть дела, чем искусственное слово «людогусь». Поэт — полководец человечества — «это и есть называемое социалистическим поэтом».

Закономерно, что это новое понимание роли поэта, теперь уже как мастера и полководца одновременно, также не устраивало имажинистов. Для них оказалась неприемлема не только роль «мастера», которую прочил художнику Маяковский, но и роль полководца, которую утверждал поэт. «Не в строении однодневного быта, — писали имажинисты, — не в канонах политических программ, не в изображении вывинчивающейся на три аршина шеи... видим мы путь художника и его большую тему.

Если открытие Эйнштейна брать применительно к масштабам земли, то его утилитарное значение будет не больше утилитарного значения метафизического трактата».⁸

Стремление Маяковского «стать Лениным в ряд, в ряды Эйнштейнам», противопоставленное банальному утилитаризму с его обиходной полезностью и утверждающее полководческую, водительскую «нужность» искусства, было принято имажинистами как попытка увести художника от «больших тем». «В тот момент, — писали теоретики имажинизма, — когда мир встанет на строго реалистическую точку зрения, без примеси идеализма, искусство должно исчезнуть или уйти в подполье».⁹

Не удивительно, что «строго реалистическая точка зрения», которую отстаивал Маяковский в художественной практике и теории искусства, воспринималась имажинистами как провозвестие грядущей гибели искусства. Имажинисты попытались выступить в роли пророков. Но история посмеялась над их пророчествами: искусство «без примеси идеализма» росло и набирало силу.

Маяковский оставался одним из активнейших творцов и толкователей этого искусства.

В середине 1920-х годов после полемики с имажинистами, а в особенности после поэтического опыта «V Интернационала» и поэмы «Владимир Ильич Ленин» понимание роли художника как мастера (поэзия — обрабатывающая промышленность; поэт — мастер; его продукция — обработанный материал) заметно трансформировалось: вместо поэта-мастера утверждается поэт-инженер.

Термин «инженерия» прозвучал в выступлении Маяковского на диспуте по докладу Луначарского «Первые камни новой культуры» (9 февраля 1925 г.). Характерно, что всего два года назад, в марте 1923 г.,¹⁰ Маяковский противопоставлял поэту-инженеру поэта-мастера. «У нас, в области словесного искусства, — неодобрительно писал Маяковский, — одни инженеры и ни одного рабочего, ни одного мастера» (12, 38). Теперь же Маяковский рассматривает «инженерию» в искусстве как непосредственное продолжение работы «мастера». «Наши лозунги производственного искусства отнюдь не исключают работы высшей инженерии», — говорит поэт (12, 289). Он называет свой труд и работу единомышленников «инженерно-поэтической работой» (12, 289). Об «инженерной литературе», т. е. высококачественной, художественно совершенной, поэт будет говорить и позднее, в 1928 г.

⁸ Не передовица. «Гостиница для путешествующих в прекрасном», 1922, № 1.

⁹ В. Шершеневич, А. Мариенгоф. Своевременные размышления. «Гостиница для путешествующих в прекрасном», 1924, № 4.

¹⁰ См. статью «С неба на землю».

По своей объективной сути концепция «инженерной литературы» была противопоставлена имажинистской теории поэта-пророка. Эта концепция была вместе с тем внешне созвучна нафосу техницизма у конструктивистов. Она имела свои соответствия и в производственной теории Лефа, которая интенсивно разрабатывалась Н. Чужаком, С. Третьяковым, Б. Арватовым, О. Бриком.

Для того чтобы понять своеобразие эстетической концепции Маяковского тех лет, необходимо отделить ее от сходных теорий конструктивистов и производственников.

Конструктивисты стремились пронизать искусство производством, растворить в нем некоторые тенденции и закономерности, присущие производственному процессу; производственники, напротив, стремились втянуть искусство в производство, растворить его в производстве, фактически аннулировать искусство как самостоятельную, специфическую сферу общественной жизни. Направление эстетических поисков Маяковского ясно выражало стремление сохранить художественную специфику и самостоятельность искусства. Если производственники предполагали вообще ликвидировать художника, творца эстетических ценностей, наивно мечтая превратить каждого рабочего в художника, если конструктивисты хотели «переквалифицировать» художника в инженера, заставив художественное мышление работать по образцу инженерной мысли, то Маяковский последовательно боролся за индивидуальность художника-творца, отстаивая его незаменимость в процессе создания эстетических ценностей. Он стремился не «переквалифицировать» мастера, а поднять его художническую квалификацию до уровня инженерной.

В сборнике «Искусство в производстве» (1921) О. Брик и другие авторы определяли производственное искусство как сознательное, творческое отношение каждого рабочего, каждого производителя материальных благ к своему труду и материальным результатам этого труда — вещи. Делать красивые (т. е. соответствующие своему назначению) вещи — вот задача искусства, вот его конечная цель. Это было «прикладничество». Н. Чужак отвергал эти теории, он осуждал О. Брика и Д. Штеренберга за смешение производственничества с прикладничеством. Так возникла теория искусства-жизнестроения, которую Чужак противопоставил формуле: искусство — познание жизни. «Отныне этой теории должен быть положен конец! — объявил Н. Чужак. . . — Везде и всюду пролетариат центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи. . .»¹¹

Отношение Маяковского к теории Чужака было двойственным, что сказалось в программной статье «За что борется Леф»:

¹¹ «Леф», 1923, № 1, стр. 35.

«Леф будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

Леф будет подтверждать наши теории действенным искусством, подняв его до высшей трудовой квалификации.

Леф будет бороться за искусство — строение жизни» (12, 44).

Как видно, Маяковский поддержал формулу Чужака, но дополнил ее своими требованиями агитационности, действительности и высокой квалификации искусства. Очевидно, теория производственного искусства, трактуемая Чужаком, казалась Маяковскому недостаточной.

Преодолевая теорию «жизнестроения», Маяковский тем более не мог принять построений других «головитейших теоретиков» Лефа, которые выражали производственнические тенденции еще более прямолинейно. С. Третьяков, например, видел «сущность теории производственного искусства» и в связи с этим «назначение художника» в приложении его мастерства «ко всем производственным процессам». ¹² Он утверждал неизбежность гибели «таких специальных продуктов искусства сегодня, как стихотворение, картина, роман, соната и т. п.» ¹³ и провозглашал «программой-максимум» производственничества «растворение искусства в жизни». ¹⁴

В свою очередь О. Брик считал необходимым для реализации «производственного искусства» «опуститься в низины производительного труда». ¹⁵ Художник, который «не может» этого сделать, — «эстет».

Маяковский, написавший в это время «V Интернационал» и «Про это», обнаружил тем самым, что он не может и не желает отказаться от таких «специальных продуктов искусства», как поэма или стихотворение. Однако Маяковский был не только свидетелем, но и участником формирования этих теорий. Не без влияния Маяковского была выдвинута «программа-минимум» производственничества, которую С. Третьяков определил как «постановку своего языкового мастерства на службу практическим задачам дня». ¹⁶ В этой программе не отменялись «специальные продукты искусства» (тогда пришлось бы сбросить и Маяковского), но «бытоотражательству» противопоставлялось «агитвоздействие», «лирике» — «энергическая словообработка», «психологизму» — «авантюрная новелла», «чистому искусству» — «газетный фельетон». ¹⁷

Вскоре Б. Арватов вынужден был признать, что «лефы» настаивают на осуществлении «производственного искусства» в полной мере, т. е. на «растворении искусства в жизни», а зовут

¹² С. Третьяков. Откуда и куда? «Леф», 1923, № 1, стр. 197.

¹³ Там же, стр. 199.

¹⁴ Там же, стр. 202.

¹⁵ О. Брик. Услужливый эстет. «Леф», 1923, № 2, стр. 103.

¹⁶ С. Третьяков, ук. статья, стр. 202.

¹⁷ Там же.

лишь к «частичному» осуществлению задач производственного искусства». ¹⁸

Это было вынужденное «полевение» левовцев, вызванное в том числе влиянием Маяковского. Отбрасывая «чистое производственничество», Маяковский принимал его «минимальные», «частичные» требования, поддерживал «жизнестроение», понимая его как активное вторжение в жизнь.

Признаком отхода от «чистого» производственничества был отказ Маяковского от производственной терминологии, замена ее понятиями «инженерная литература», «инженерное искусство», которые были как будто более близки к конструктивистам. Индустриальные тенденции, характерные для конструктивистов периода «Госплана», и «программа-минимум» производственного искусства, поддержанная Маяковским, давали достаточную основу для организационного сближения литературных групп.

Само название сборника «Госплан литературы» (М.—Л., 1925) и одноименная статья К. Зелинского говорили об увлечении техницизмом и механическом перенесении индустриальных категорий в литературу. Исторически это объяснимо: индустриализация страны, проходившая в это время широким фронтом, поражала своим величием деятелей искусства, невольно вызывая желание повернуть искусство каким-то новым ракурсом, приспособить и подчинить его задачам и потребностям дня. «Госплан литературы» в понимании Зелинского и конструктивистов означал не планирование государством литературного процесса, а такое же разумное, целесообразное, рациональное, отвечающее задачам дня «планирование» деятелями литературы художественных произведений, как и государственное планирование индустрии. Здесь было не столько произвольное распространение категорий одной сферы общественной жизни на другую сферу, сколько чисто внешняя аналогия, продиктованная в свое время стремлением шагать в ногу с эпохой.

Выдвигая теорию «госплана литературы», конструктивисты ставили себя в литературном движении 1920-х годов между левовцами и напостовцами. Зелинский рассматривал эти группировки как принявшие «направленчество пролетариата», одни — по линии художественной техники (левовцы), другие — по линии «политико-публицистических требований». Естественно, что страницы «Лефа» были предоставлены не только для декларации конструктивистов, но и для статей Зелинского, где он, в частности, выступал против «отвлеченно-эстетического украшательства» и рассматривал «стиль нашей эпохи как стиль конструктивистский, — стиль инженерный по преимуществу». ¹⁹

¹⁸ Б. Арватов. Утопия или наука? «Леф», 1924, № 4, стр. 7.

¹⁹ К. Зелинский. Идеология и задачи советской литературы. «Леф», 1925, № 3 (7), стр. 97.

Это было в духе Маяковского, и он имел достаточные основания называть конструктивистов в афишах своих выступлений «лефовским молодняком».

Но к 1927 г. происходят решительные изменения в его отношении к конструктивизму. Маяковский еще поддерживает конструктивистов. Открывая «Новый леф», он пишет: «Наша постоянная борьба за качество, индустриализм, конструктивизм (т. е. целесообразность и экономия в искусстве) является в настоящее время параллельной основным политическим и хозяйственным лозунгам». Но здесь же он выражает решимость бороться с вульгаризаторами, «„изобретателями“ классических конструктивизмов» и «украшательского производственничества» (12, 129).

Конструктивизм, понятый как «целесообразность и экономия в искусстве», — да. Но «классические конструктивизмы» в виде голого техницизма, отказа от агитационности, политических лозунгов — нет. Такой конструктивизм Маяковский ставит здесь на одну доску с «украшательским производственничеством».

В середине 1920-х годов Маяковский избегает уподобления поэта мастеру и инженеру — это не отвечало проявившимся в поэмах «V Интернационал» и «Владимир Ильич Ленин» тенденциям рассматривать художника новой эпохи не только как «исполнителя» заказа, но как активного творца революционного сознания и революционных эмоций. Однако требование мастерства и высокой инженерной квалификации Маяковским не снимается. Оно лишь становится вторичным, производным, а основная задача — «полководить человечеством», «стать Лениным в ряд, в ряды Эйнштейнам».

В поэме «Владимир Ильич Ленин» Маяковский с иронией говорит о пророческих атрибутах, которыми пытались наградить вождя поэты. Он подчеркивает «человечье», земное, обыкновенное в Ленине. Маяковский видит величие Ленина в его простоте, показывает в необыкновенном обычное, в пророческом земное. «Он земной», но, «землю всю окидывая взглядом, видел то, что временем закрыто».

Стало быть, и поэт, если он хочет стать «Лениным в ряд», немислим без умения «видеть то, что временем закрыто», не рядясь при этом в тогу пророка, оставаясь земным и обыкновенным.

Всевидящий «людогусь»-поэт должен оставаться мастером своего дела. Мастер своего дела, он должен быть существом высокого видения, глубокого зрения, ясной цели.

В поисках «единственного слова», которое определило бы роль поэта в революционной действительности, Маяковский просеивает немало «словесной руды». Кажется, ближе всего подхо-

дят к этому «единственному слову» крылатые строки из «Разговора с фининспектором»:

Поэт — это народоводитель
И одновременно —
народа слуга.

«Народа слуга» охватывало понятия рабочего, мастера; «народоводитель» втягивало термины «полководец», «людогусь», «инженер».

В соответствии с таким пониманием роли и назначения поэта Маяковский смещает акцент и в ряде других теоретических формулировок. Все чаще он употребляет термин «агитационное искусство» вместо «инженерное». Подчас он сознательно изгоняет термин «обработка». Так, например, выправляя стенограмму выступления на диспуте о задачах литературы и драматургии 26 мая 1924 г., Маяковский исключил три отрывка, в которых говорилось об «эмоциональной обработке», о необходимости «взять в обработку поэтов» все, «начиная от вывески и кончая букварем» (12, 529—530). Вместо «обработки» Маяковский стал говорить о «ремесле» и «умении».

В связи с этим подчеркнутое внимание к форме художественного произведения, которое было характерно для выступлений Маяковского в первой половине 1920-х годов, уступает место размышлениям о содержании и целевой направленности художественного произведения.

Форма и содержание в искусстве сливались для Маяковского в понятие «качество». Борьбу за качество («квалификацию») литературы Маяковский считал основной задачей. В статье «А что вы пишете?» (1926) поэт подчеркивал: «Главная работа, главная борьба, которую сейчас необходимо вести писателю, это — общая борьба за качество. Качество писательской продукции (в связи с этим и положение писателя в нашем советском обществе) чрезвычайно пошатнулось, понизилось, дискредитировалось» (12, 119).

Понятие качества стало для Маяковского синтезом тех критериев, согласно которым он ранее определял уровень искусства. Этому волнующему поэта вопросу посвящены несколько стихотворений: «Разговор с фининспектором о поэзии», «Марксизм — оружие...», «Четырехэтажная халтура», «Передовая передового».

Таким образом, осмысление роли художника как «народоводителя» выдвигало на первый план содержание в искусстве, замену одностороннего понятия «обработка слова» комплексным понятием «качество».

Оно потребовало вместе с тем ответа на вопрос, что является содержанием и специфическими приметами такого искусства. «Обрабатывающая промышленность» и «высшая инженерия» как

приблизительные и временные обозначения специфических черт нового искусства перестали удовлетворять Маяковского.

Искусство — это оружие. Искусство — это труд. И эти его качества неразрывны.

О рифмах поэт скажет: «строгал» (7, 152), о стихах — «делал». Свои художественные произведения он назовет «мой труд», «мое ремесло», «мой войска».

Лучшая, прекраснейшая книга та, «которая худошава с лица, но вложены в страницы-обоймы строки пороха и свинца». Поэт любит сверканием такой «строки-патрона», потому что ее блеск напоминает отблеск штыков (8, 236), а в шелесте ее страниц чудится «шелест знамен»; и «железки строк», сделанные рукою мастера, вызывают чувство уважения и гордости именно потому, что они «старое, но грозное оружие».

И то, что в песне поэта звучит голос полководца, водителя, борца, пророчествующего о грядущих победах, и слышится дружеский, доверительный разговор мастера о своем труде, голос рабочего, труженика, обыкновенного человека, — это всего лишь поэтическая инструментовка того понимания сущности искусства, которое Маяковский четко и ясно развивал в статьях и выступлениях.

С разными оттенками Маяковский многократно повторяет мысль о «понимании литературы только как оружия классово-борьбы» (12, 370). Это понимание существенно отличало эстетическую программу Маяковского от программы конструктивистов и выходило за рамки левовской производственной теории «агитвоздействия».

Маяковский приходил к концепции агитационного искусства, искусства-оружия, отталкиваясь от имажинистской теории поэта-пророка как полярной его взглядам. Этой теории он противопоставлял на определенном этапе концепцию «поэта-мастера» и уподобление искусства «обрабатывающей промышленности» и «высшей инженерии». Он использовал в борьбе с идеологически чуждой эстетикой имажинистов теории производственников и конструктивистов. Он не отбрасывал их, а расширяя, обогащая, перерабатывая, превращал в качественно новую эстетическую систему.

Конструктивисты сначала не поняли этого, поняв, — не приняли. Назревающие противоречия между ними и Маяковским глухим раздражением прозвучали в автобиографической поэме И. Сельвинского «Записки поэта» (1927) и поэме «Пушторг» (1929).

Огромное идеологическое значение того понимания искусства, которое выдвинул Маяковский, общеизвестно. Но каков эстетический смысл его концепции? Какие новые эстетические возможности она открывает?

В записи В. Катаняна (1929) эстетическая концепция Маяковского формулируется таким образом: «Все споры наши и

с врагами и с друзьями о том, что важнее: „как делать“ или „что делать“, мы покрываем теперь основным нашим литературным лозунгом „для чего делать“, то есть мы устанавливаем *премат цели и над содержанием и над формой*» (12, 510). Эта запись подтверждается строчками из не опубликованного при жизни Маяковского вступления к сборнику «Леф». «Мы требуем от произведений, — писал здесь Маяковский, — квалификации, каждого пишущего мы с максимальной придирчивостью будем спрашивать: „как?“ Мы требуем современных примеров, вложенных в произведение. Мы будем искать в каждой строке „что?“ Но определяющим на сегодняшний день является — „для чего“ написана эта строка?» (12, 204).

Такая концепция ни в какой мере не преуменьшала роли личности художника. Ведь «заказ», о котором часто говорил поэт, тем-то и отличается от «приказа», что мастер может принять к выполнению только то, что соответствует его «специальности», его желанию, его умению. Он выполнит «заказ» только так, как подсказывает его творческий опыт, его видение мира, его вкус. Его «я» непременно скажется. Но чем яснее он будет представлять себе, беря «заказ», его целевое назначение, чем осмысленнее будет задавать себе вопрос «для чего?», — тем полнее будет соответствие вещи ее назначению.

И если не в универсальном значении, то в более узкой сфере — лирической поэзии — эта концепция раздвигала границы искусства и была, безусловно, новым словом в эстетике, была, как говорил Маяковский, «попыткой дальнейшего продвижения теории» (12, 502).

А. ФАДЕЕВ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СЮЖЕТЕ

Н. И. Никулина

Изучение литературного наследия А. Фадеева-критика только начинается. Его литературно-критические статьи многообразны по своей тематике, но среди разных вопросов, поднятых автором, проблема сюжета занимает одно из центральных мест. В статьях А. Фадеева, собранных в настоящее время в книге «За тридцать лет»,¹ мы находим превосходные образцы того, как надо анализировать художественные произведения. Талантливый художник, Фадеев сам предстает перед нами как большой мастер строения художественных сюжетов. К. Федин писал: «в „Молодой гвардии“ центральной картине войны, как она в действительности создавалась в Краснодоне, сопутствуют в бурном переплетении картины личной жизни многих героев, семейные, интимные сцены, рассказывающие о том, как глубоко в душу нашего народа проникло патриотическое чувство, как тесно оно связано с самым заветным и нежным, чем только может дорожить человек».² Как строить сюжет произведения, распределять материал, выделить главное в сюжете, — всему этому молодые писатели могут поучиться у Фадеева.

Значительным вкладом в современное литературоведение является фадеевская концепция художественного сюжета, которая достаточно ясно вырисовывается из его статей, выступлений, многочисленных рецензий, отзывов и писем.

Проблема сюжета в настоящее время привлекает особое внимание исследователей. Однако до сих пор еще предметом оживленных споров является самое понимание сюжета. Определение М. Горьким сюжета, воспринятое многими литературоведами как каноническое, по сути дела вовсе не претендовало на

¹ А. Фадеев. За тридцать лет. Л., «Советский писатель», 1957. — В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием страниц в скобках.

² А. Фадеев. Собр. соч. в 5 томах, т. 1. Изд. 2-е. М., Гослитиздат, 1959, стр. 8.

это и поэтому, естественно, не охватывало всех существенных сторон понятия. Обращаясь к молодым писателям, Горький говорил: «Третьим элементом литературы является сюжет, то есть связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа». ³ Конечно, история роста и организации характера, типа подразумевает действие как главный элемент сюжета, однако эта сторона не отмечена Горьким.

В фадеевском определении сюжета с ббльшей четкостью подчеркнута роль события, лежащего в основе логики движения характеров в произведении. Рассказывая о первых этапах своей писательской работы, он вспоминал: «В этот период много думаешь над сюжетом, то есть над тем, *каким путем, через какие события, через чередование каких событий можно передать те мысли, выразить те идеи, которые лежат в основе произведения*» (843. Курсив наш. — Н. Н.).

Сюжету в художественном произведении А. Фадеев придавал особое значение. Критикуя повесть одного из начинающих писателей, он отметил, что в его произведении «наличествует самый крупный недостаток, какой только можно предъявить художнику: отсутствие подлинных характеров людей в их сложности, полноте, цельности и в то же время противоречиях и нет столкновений этих характеров, без чего вещь скучновата» (843). В этих словах — ответ на вопрос, почему проблема сюжета получила в статьях Фадеева многостороннюю и глубокую разработку. Большинство его наблюдений и высказываний касаются строения сюжета, его архитектоники. Фадеева привлекают не столько процессы художественной типизации жизненного материала, сколько мастерство сюжетного строения. Мы не найдем в его статьях анализа источников того или иного сюжета, рассмотрения прототипов характеров или, например, изучения связей с сюжетами классических русских романов. Проблема сюжета интересует Фадеева прежде всего со стороны мастерства советских писателей, и наблюдения его тем значительнее, что они принадлежат не просто критику, но писателю-критику, обладающему личным писательским опытом. Ведь эти наблюдения возникли на основе долголетнего изучения развития и роста советской литературы.

Прозаик и романист, Фадеев, естественно, наибольшее внимание уделил анализу сюжета в рассказе, повести и романе. Большой материал в этом плане дают статьи Фадеева о собственных произведениях, так называемый авторский комментарий («Мой литературный опыт — начинающему автору», «Как я писал „Разгром“» и др.).

³ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, стр. 215.



Центральной идеей Фадеева, связанной с вопросами художественного сюжета, является мысль о «законе» его строения (термин А. Фадеева). Писатель подчеркивает «самостоятельность» художественных образов, обусловленную определенным соотношением идеи и образов произведения. Напомним ставшие широко известными замечания о Мечике, который, по первоначальному замыслу автора, должен был застрелиться. Однако логика развития образа изменила план писателя: «По мере развития романа тот или иной герой начинает как бы сам вносить поправки в первоначальный замысел — в развитии образа появляется как бы собственная логика» (942).

Мысль о законах строения сюжета становится центральной в его статьях и высказываниях военных и послевоенных лет. В «Заметках о литературе» (1955—1956 гг.), представляющих глубокий анализ современной литературы и в то же время боевое напутствие новой смене советских писателей, Фадеев писал: «Если роман, или поэма, или пьеса классического писателя включает в себя несколько тем, это не значит, что автор включил их по произволу, потому, что так ему „понравилось“, или потому, что „так бывает в жизни“. Нет, он включает только то, что нужно ему для выражения главной идеи. Разные темы включаются только как разные стороны или ответвления этой главной идеи, и все персонажи романа, даже третьего, четвертого плана или вовсе эпизодические, и коллизии между ними привлечены только для того, чтобы полнее выразить богатство главной мысли со всеми ее оттенками» (624). Как видно из высказываний Фадеева, этот закон строения сюжета в русской классической литературе остается «законом» и для советской литературы.

Фадеевская концепция единства сюжета, заключающаяся в подчинении всех элементов и образов произведения главной мысли, дает глубокую теоретическую основу для всестороннего и конкретного изучения особенностей сюжета в литературе социалистического реализма. В 1961 г. на страницах «Нового мира» между участниками дискуссии о путях развития современного советского романа разгорелся спор. Критик В. Назаренко высказал мнение, что возможен роман с двумя сюжетами — личным и историческим (например, «Сотворение мира» В. Закруткина, «Истоки» Г. Коновалова), более того, роман такого типа якобы является новым этапом в развитии современного советского романа-эпопеи. Вряд ли можно считать это верным. Такая теория отражает неправильное понимание сущности сюжета, разрывает единство художественной формы и содержания. В сюжете образно, в столкновении характеров и событий должна выражаться главная идея произведения. Отсут-

ствие единства сюжета можно рассматривать как признак идейно-художественной незавершенности произведения. Именно такого характера ошибки в романе Вс. Кочетова «Молодость с нами» были отмечены в свое время Фадеевым. Поэтому «Молодость с нами» «представляет собой как бы три романа, соединенные вместе механически, хотя они могли бы быть связаны между собой идейно, а стало быть, и сюжетно» (628). Отсутствие единого сюжета Фадеев рассматривал как результат неясности жизненного материала для самого писателя: «Если бы автор до конца осознал идейную сущность своего романа, опыт подсказал бы ему немало способов и приемов для того, чтобы связать весь материал в единый сюжет» (628).

Утверждение необходимости единства сюжета как основы художественного произведения характерно для общего подхода Фадеева к анализу современной советской литературы. Даже опытные, талантливые мастера иногда забывают о непреложном законе подчинения всех тем произведения главной идее. Так, в пьесе Корнейчука «Крылья» основной конфликт осложнен введением второго, добавочного конфликта, связанного с семейной жизнью секретаря райкома Ромодана, и это вполне естественно и закономерно. Однако этот второй конфликт органически не связан с первым, — «он не является одной из сторон выражения главной идеи, а только сопутствует ей, а это в произведении драматическом нужно считать еще большим художественным недостатком, чем в произведении прозаическом» (636).

Мысль Фадеева о том, что в сюжете выражается жизненная концепция автора, обуславливает и решение такого вопроса, как сочетание в художественном произведении личной и общественной темы. Если вспомнить все споры, порой довольно ожесточенные, которые до сих пор ведутся по поводу «производственных» и морально-этических романов и пьес, то станет очевидно, какую большую пользу могли бы внести в эти дискуссии замечания и советы Фадеева-критика. «Закон» строения художественного сюжета в концепции Фадеева четко определяет место личной темы в произведении большого общественного звучания. «Фурманов, Федин, Леонов, даже когда они были молодыми и неопытными, не внесли ничего, внутренне не согласованного между собой в „Чапаева“, в „Города и годы“, в „Барсуки“. Личные темы в этих романах — это стороны или грани темы общественной» (625). С этой точки зрения Фадеев рассматривает различные произведения советских писателей. Положительную оценку он дал роману А. Коптяевой «Товарищ Анна». Почему автор справился с трудной темой — личное и общественное в жизни советского человека? Именно потому, «что в романе гармонически — я говорю сейчас о чисто художественной стороне дела — переплетена жизнь семейная, личная, любовная с жизнью и работой людей на производстве, в обществе, — одна входит в другую. Заслуга автора в том, что у него эта вторая жизнь —

на производстве, в обществе — не является только фоном для первой, а фактически, сливаясь с первой, является главным содержанием жизни людей» (820).

Неоспоримым достоинством четвертой книги «Брусков» Ф. Панферова Фадеев считал именно то, что в этом романе впервые в таком широком плане ставилась проблема формирования семейных отношений в условиях нового социалистического общества. Фадеев характеризует «Бруски» как роман, в котором соблюден «закон» строения сюжета: «Семейная жизнь показана Панферовым в прямой связи с общественными отношениями. И поэтому противоречия в самой семье, как бы они ни были индивидуальны, несут на себе отпечаток тех общественных противоречий, продуктом которых они являются» (736).

Такая взаимосвязь личного и общественного в сюжете является отражением реальных человеческих отношений, но показать ее писателям не всегда удается. Главная тема романа Д. Гранина «Искатели» удачно выражена в его названии. Но Фадеев совершенно прав, заметив, что «вся история личных отношений — неудачная любовь Лобанова к замужней женщине, любовь к нему девушки-сослуживицы, которой он не может ответить взаимностью, и, наконец, его любовь к Марине, с которой он обретает личное счастье, — вся эта личная история не имеет никакого отношения к главной теме романа, она совершенно произвольна. Автор мог бы как угодно варьировать эту сторону» (625).

Произвольность личной темы, когда она не служит выражением одной из сторон главной темы произведения, — недостаток, свойственный прозе молодых авторов. Приведем пример. Роман В. Астафьева «Тают снега»⁴ посвящен тем изменениям, которые произошли в колхозной жизни после сентябрьского Пленума 1943 г. Получила ли эта тема индивидуальное поэтическое воплощение в сюжете произведения? К сожалению, нет. По существу она стала как бы фоном, на котором развернута подробнейшая история личной жизни Тоси Голубевой, приехавшей в деревню из города в качестве агронома. Но ни любовные переживания Тоси, ни ее встреча с Чудиновым в деревне, ни, тем более, подробнейший экскурс в прошлое Тоси, до ее приезда в деревню, не имеют непосредственного отношения к раскрытию основной темы романа. Введение в книгу истории Тоси Голубевой делает ее более увлекательной, но именно потому, что Тося оказалась в центре произведения, получился не столько роман о жизни колхоза, сколько трогательная повесть о жизни девушки. Это не значит, что история несчастной или счастливой любви не может стать темой художественного произведения в нашей литературе. Но личная тема должна быть наполнена

⁴ В. Астафьев. Тают снега. Пермь, 1958.

большим общественным содержанием, в ином случае не может возникнуть произведение искусства. Не случайно Фадеев обращался к опыту русских классиков. «Тема семейная, — писал он, — выражает себя у Толстого несколькими путями, и в то же время она тесно переплетена с темой общественной» (625). Отсутствие такой связи неизбежно ведет к неудачам.

В этом нас убеждает и неудачный опыт Н. Давыдовой, автора опубликованного в «Новом мире» романа «Любовь инженера Изотова». ⁵ Как видно из названия, книга посвящена решению личных проблем, это, по замыслу автора, роман о любви. Недостаток романа Н. Давыдовой вовсе не в той «маскировке», о которой пишет Л. Попова, вспоминая, что в романе того же автора «Будни и праздники» внедрение павловских идей в медицину понадобилось тоже лишь как фон для обстоятельно показанных личных переживаний. ⁶ В романе «Любовь инженера Изотова» производственная линия и должна была стать фоном для изображения личной жизни героев в той мере, в какой сфера производственной жизни людей может способствовать раскрытию главной, генеральной идеи. Но беда в том, что такой идеи в романе нет. Н. Давыдова не сумела открыть никаких новых сторон в личных взаимоотношениях своих героев как наших современников. Поэтому производственный фон оказался по существу ненужным, лишним, а в центре романа стал не Алексей Изотов, а Терехов. В критике правильно отмечалось: «Хотела писательница или не хотела, но объективно в романе получается, что нечистоплотность в личной жизни — обстоятельство, не столь существенное для оценки человека, что личное и общественное в его духовном мире — сферы разные, существующие не в единстве, а независимо друг от друга». ⁷ Именно поэтому производственные отношения людей не стали сюжетной линией, необходимой для раскрытия личной темы. В романе соблюдены только внешние приметы современности, любовь героев не несет на себе отпечатка характерных особенностей той эпохи, в которой они живут. На ошибки такого рода неоднократно указывал Фадеев в письмах к писателям. Какова же роль производства в произведении на личную тему? Производственный фон необходим для того, чтобы «вопросами большой общественной жизни, разными аспектами общественной морали выделить, оттенить и подчеркнуть большое общественное содержание... так называемой личной темы» (837).

Случайно ли, что, работая над второй редакцией романа «Битва в пути», Г. Николаева смогла так легко переставить факты из истории жизни Тины Карамыш, заменив мужа отцом, но оставив прежней общую ситуацию? Действительно, как отме-

⁵ «Новый мир», 1960, № 3.

⁶ «Звезда», 1960, № 8, стр. 207.

⁷ Там же, стр. 208.

чала критика, в романе — особенно в первой редакции — есть образы и сцены, механически выпадающие из сюжета романа. Общественная тема романа, обозначенная его названием «Битва в пути», четко конкретизируется в сюжете, в расстановке главных образов, в поведении двух центральных героев — Дмитрия Бахирева и Вальгана, в их столкновении и противопоставлении как двух контрастных типов людей, выражающих реальные противоречия нашей действительности. Напротив, мотивировке личных взаимоотношений нехватает этой логичности, закономерности финала. И не в том дело, что любовная линия не нужна в романе или оторвана от общественной темы: развязка любовной коллизии не вытекает из сущности характеров героев, вступает в противоречие с логикой развития этих характеров. «Финал „Битвы в пути“ напомнил мне развязки трагедий Корнеля с их обязательной победой долга над чувством», — пишет А. Акимова и при этом делает характерное добавление: «Хочу сразу оговориться: речь идет только о личной линии сюжета романа, к общественной это никак не относится».⁸ Эта оговорка знаменательна. Если можно говорить о личной линии сюжета независимо от общественной, следовательно, единство сюжета в романе нарушено.

В романе «Черная металлургия» А. Фадеев собирался «дать бой всей той части современной литературы, которая забывает, *какое* поколение растет, и пытается вопросы любви решать по старинке, с Достоевщиной». Была задумана и «резкая отповедь» — через прямое публицистическое обращение в «диккенсовском стиле» — тем критикам, которые, обсуждая современные романы, где дается любовь и семейная жизнь, фальшиво вопят: «Почему столько неудачных личных судеб, столько несчастных любовей, столько несложившихся счастливо семейных жизней?» По мнению Фадеева, произведения о любви необходимы, можно писать даже о «муках неразделенной любви» — и он сам намеревался сделать это, — только при этом писатель должен показать, что в противоречиях личной жизни отражаются объективные противоречия и трудности роста и формирования нового человека. Больше того, любовные и семейные сюжеты особенно нужны в современной литературе. Фадеев объяснял это тем, что личные конфликты сегодня уже во многом зависят «от самих людей, от их воспитания, а воспитать людей в таком душевном смысле нельзя, если литература не покажет, откуда все это и где те внешние и внутренние „враги“ современного человека, которые так часто мешают его полному личному счастью».⁹

⁸ А. Акимова. Мотивировка. «Вопросы литературы», 1960, № 10, стр. 171.

⁹ А. Фадеев. Собр. соч., т. 3, стр. 462.

Естественно, что описание техники в произведении искусства отличается от ее описания в научной статье и, как все в художественном творении, определяется поэтической идеей. Каждый раз то или иное произведение советского писателя становилось крупным явлением в нашей литературе именно потому, что автору удавалось найти такой сюжет, в котором были отражены коренные стороны нашей новой социалистической действительности. В художественную ткань произведения о советском человеке вовлекались собственно производственные темы, изображение заводов, фабрик, описание трудового творческого процесса. Героями наших книг становились энтузиасты производства, рационализаторы и изобретатели. Труд по праву стал основной темой советской литературы. Но не случайно, обращаясь к советским писателям с призывом: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд», Горький сопровождал эти слова пояснением, исключающим какую бы то ни было возможность примитивного, механического решения этой новаторской темы: «то есть человека (курсив наш. — Н. Н.), организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, — человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства». ¹⁰

Еще в 30-е годы Горький критиковал большие романы о стройках за то, что они были перегружены описанием мелочей, взятых без выбора. Писатели увлекались детализацией, а читатель за обилием этих мелочей не улавливал главного, и Магнитогорск, Днепрострой становились как бы отвлеченными понятиями. Сам человек — герой произведения — отходил на второй план. Эти вопросы тревожили всех советских писателей. Так, Б. Горбатов говорил, что писатель должен до тонкости знать технику дела. Ее не обязательно описывать в произведении, но ее надо изучить, понять и найти в ней «образное, то есть человеческое и поэтическое». Техника — это не просто фон в романе о производстве. Писатель должен видеть связь между техникой и психикой человека. «Прелесть „Танкера „Дербента“ Юрия Крымова, — писал А. Макаренко, — заключается в глубоком знании не только людей на каспийском пароходстве, но и вещей, техники этого производства. Не зная техники, нельзя представить себе силу того сопротивления, которое испытывает каждый трудящийся со стороны природы, со стороны вещей и предметов, со стороны технических условий труда, в таком случае нельзя представить и психику этого человека». ¹¹

¹⁰ М. Горький. Собр. соч., т. 27, стр. 320.

¹¹ А. С. Макаренко. Соч. в 7 томах, т. 7. М., Изд. АПН, 1958, стр. 159.

С темой труда связана важнейшая особенность художественного сюжета в литературе социалистического реализма. Труд человека — самая исконная, древняя тема в литературе. Однако эта тема стала подлинно новаторской только тогда, когда изменился самый характер труда, и труд стал источником больших чувств. Нельзя раскрыть все богатство интеллектуального и эмоционального мира героя нашей эпохи, если оставить без внимания его трудовую, творческую жизнь.

Высокие идеалы и благородные чувства нашего современника — закономерное следствие его участия в коллективном преобразующем человеке социалистическом труде. Почему поведение нашей молодежи в Великой Отечественной войне и коммунистическом строительстве стало примером для подражания? Почему советский человек одержал такие невиданные победы в интеллектуальных, духовных и моральных испытаниях? Чтобы ответить на эти вопросы, писатель должен показать своего героя в труде. Однако это не должно вести к однообразию художественных сюжетов. Напротив, не может быть даже двух одинаковых сюжетов, нельзя составить перечень каких-либо постоянных черт, якобы определяющих сюжет в произведении социалистического реализма. Несостоятелен также разговор о «главном», «ведущем» сюжете в советской литературе. Тем не менее столкновение характеров, лежащее в основе каждого сюжета, осуществляется, как правило, в сфере трудовой творческой деятельности наших героев-современников. Именно эту особенность сюжета в литературе социалистического реализма имел в виду Л. Леонов, когда писал: «Наш герой не сумеет в будничное утро отправиться с девушкой в Булонский лес или искать свою судьбу в игорном доме... автор вынужден будет последовать за ним в цех, в лабораторию, на леса великой стройки».¹²

Новаторство художественного сюжета в советской литературе получило глубокое обоснование и в статьях А. Фадеева. В какой мере описание трудовых процессов должно и может быть связано с «генеральной» (определение А. Фадеева) идеей произведения? Фадеев учитывал, что специфика сюжета в литературе социалистического реализма требует от писателя особого внимания к строению художественного произведения. «...Сейчас сложность этой работы умножена особенностями нашей жизни: в события, — писал он, — вовлечены огромные людские массы; человек включен в самые разнообразные связи с другими людьми, и трудно его показать вне этих связей. Если ты взял председателя завкома, он потянет за собой секретаря парт-организации, директора предприятия, рядового рабочего — целый отряд людей, с которыми он связан» (947). На эти же

¹² Л. Леонов. Талант и труд. «Октябрь», 1956, № 3, стр. 166.

обстоятельства Фадеев указывал в связи с критикой повести И. Эренбурга «Оттепель».

Почему при решении больших воспитательных вопросов нельзя показать людей труда и вообще людей, занятых той или иной деятельностью, ограничиваясь только изображением их комнатной жизни и их личных переживаний? Потому, что, по словам Фадеева, «в сфере труда и общественной жизни... проявляются наиболее передовые качества советского человека... Мысли и чувства советского человека, возникающие в процессе его общественной и трудовой деятельности, являются как раз наиболее важными и интересными для ответа на поставленный автором вопрос» (782). И далее: «Ведь наши люди, как минимум, третью часть своей жизни проводят в труде — на производстве, в учреждениях, в школе, в лаборатории. Наша советская жизнь развивается, кроме того, в коллективных, общественных формах; даже самый рядовой человек повседневно связан — своими обязанностями и потребностями — с различными советскими органами, состоит в профсоюзах, в комсомоле, в партии, в спортивных организациях, в творческих союзах, добровольных обществах, участвует в собраниях, начиная с собраний жильцов дома, общих собраний рабочих и служащих и производственных совещаний и кончая участием в различных бюро. комитетах и конференциях, где решаются вопросы, имеющие прямое отношение к материальной и духовной жизни современного человека» (783).

Опираясь на мысль Чернышевского о том, что природа в искусстве преломляется через «человеческое», Фадеев четко сформулировал основной принцип создания так называемого «производственного» романа: «Все трудности в художественном, поэтическом изображении людей на производстве могут быть преодолены, если все это будет также преломлено через „человеческое“» (784).

Приведем несколько примеров. Они тем убедительнее, что Фадеев анализирует произведения наиболее крупные, в которых со всей наглядностью обнаруживаются и достоинства, и типические недостатки нашей современной литературы. Так, по мнению Фадеева, Гранин сумел сделать увлекательной не только борьбу вокруг изобретения главного героя, но и самый процесс поисков и открытия потому, что «правдиво показал характеры борющихся сторон и всю жизненную сложность переплетения различных интересов вокруг изобретения». Иначе говоря, главная тема, идея романа реализовалась в его сюжете, при этом даже картины производства даны в «Искателях» живописно «благодаря верному изображению характеров, сквозь которые эти картины преломляются» (624). Заслуга Гранина состояла в том, что «он избежал или почти избежал при этом излишних технических подробностей, которые были бы непонятны широкому читателю». Это не значит, что в романе совсем нет картин производственной

жизни. Напротив, читатель с увлечением следит за судьбой изобретения, которая решается в лаборатории, а не только на производственном совещании, на партийном и комсомольском собраниях.

Именно в этом отношении уязвим роман В. Кетлинской «Дни нашей жизни». «Форма, избранная Кетлинской, очень точно выраженная в названии „Дни нашей жизни“, — писал Фадеев, — позволяет автору ввести в роман много разных судеб для выражения главной мысли». Однако перенасыщенность технологией производства «отяжеляет и оскучивает произведение». Есть своя логика в том, что человеку, который пространно и долго доказывает, все меньше и меньше верят. Именно так случилось с автором романа «Дни нашей жизни». Слишком подробное описание технологических деталей уводит читателя от главного; не доверяя автору, читатели начинают выискивать в романе разного рода неточности. Как остроумно заметил Фадеев, «обиднее всего, что они, эти детали, нужны в турбине, но совершенно не нужны в романе!» (626). Речь идет о том, что производственные процессы в романе у Кетлинской не всегда преломляются через «человеческое». В письме к автору Фадеев советовал беспощадно выбрасывать всю техническую терминологию там, где она не обязательна, где она понятна только узкому кругу работников данной специальности. В каком же случае она не обязательна и не нужна читателю? Именно там, где дана без второго плана, без остроты противоречий, без характерности, то есть где она не является составной частью концепции произведения. Фадеев неоднократно выступал против «голой техники», лишенной «второго плана», против производственных тем, решенных без «душевности» и поэтому нестерпимо скучных, ненужных в искусстве.

Эти мысли волнуют и современных критиков. В статье «Драматургия и современность» А. Салынский резко критиковал пьесу В. Блинова «Осенние зори», в которой решается вопрос государственной важности — о подъеме колхоза и благосостояния колхозников. Но в чем обобщающий смысл этой драмы? Справедлива ироническая реплика критика: «Да, это, конечно, важно — увезет или не увезет представитель района хлеб из колхоза вопреки воле колхозников и указаниям партии. Но нельзя было ограничиться только практической стороной дела, следовало найти более углубленное нравственно-психологическое решение темы». ¹³

Известно, как в свое время критиковали за увлечение техникой О. Зив, автора романа «Горячий час». Как же была воспринята эта критика? Перерабатывая роман, писательница увеличила его в полтора раза за счет того, что более подробно показала личную жизнь своих героев, оставляя при этом неиз-

¹³ «Вопросы литературы», 1960, № 9, стр. 16.

менной сфере их общественной жизни. Этот существенный пробел, обусловленный главным образом недостаточным знанием жизни наших современников, не замедлил сказаться на сюжете романа, испорченном скучной описательностью и ложной занимательностью почти детективного характера (история с анализом «Сталь-3» и тетрадь Соснина с его «проектом» реконструкции домы).

Свидетельством того, насколько актуальны вопросы, поднятые Фадеевым, служит дискуссия вокруг романов А. Чаковского «Дороги, которые мы выбираем» и В. Кожевникова «Знакомьтесь, Балуюев». Действительно, нельзя не согласиться с теми, кто считает роман А. Чаковского выполненным как бы по старым канонам, когда «дело заслоняло человека»: «Поэтому-то, несмотря на верность общего взгляда на изображаемые события, герои этого романа гораздо беднее своих реальных прототипов». ¹⁴ Наоборот, в романе В. Кожевникова техника не превращается в самоцель, автора больше всего волнуют люди, а не внедрение штангового крепления; техническая проблема стала одновременно человеческой, и поэтому имена Балуюева и его соратников по труду надолго остаются в памяти читателя.

Этих же вопросов касается Фадеев и в неоконченном романе «Черная металлургия». Известная полемичность заключена уже в самом названии романа. В первой главе автор предполагал дать обращение к читателю по поводу техники и технических терминов в романе. Как возникает это необычное «отступление»? На этот вопрос отвечает сам автор: «Придраться к тому, что такое „динасовый свод“, объяснить это читателю, а потом его же, читателя, отругать за то, что он этого не знает. В наш век он это обязан знать!» В авторском отступлении писатель как будто ратует за технические термины в художественном произведении. Не противоречит ли это предшествующим высказываниям Фадеева, его борьбе против «голой техники»? Ни в коей мере, ибо в этом же обращении к читателю он с достаточной убедительностью показал, что большой социальный план, когда на первом месте люди с их судьбой, невозможен без изображения техники и технической терминологии. Современный наш читатель, писал он, «обязан привыкнуть к технической терминологии в современном романе, ибо нельзя написать современный роман, обходя вопросы техники, в наш век невиданного технического развития. Без знания техники уже многое становится непонятым в любом номере газеты, выходящей в наши дни. К тому же писатель обращается не только к настоящему, а и к будущему, а в будущем его будет читать народ с политехническим всеобщим средним образованием. Уже сейчас можно сказать, что читатель, не знающий техники, через десять — двадцать лет будет выглядеть троглодитом. Литература не может рав-

¹⁴ «Новый мир», 1960, № 9, стр. 246.

няться на троглодитов! Другое дело, что предметом литературы является не техника, а человек». ¹⁵

* *
*

Уделяя большое внимание вопросам мастерства строения сюжета, Фадеев не мог пройти мимо такого существенного недостатка современной литературы, как умозрительность. Интересны его мысли о значении кульминации, о контрастах в архитектонике романа и т. д. Фадеев не просто отмечает недочеты произведения, но показывает, исходя из особенностей строения сюжета, почему та или иная сцена тормозит развитие действия и поэтому «не играет». Видя в сюжете не простое умение придумать увлекательную интригу, но способ художественного познания и отражения жизни, изучения ее связей, закономерностей и конфликтов, Фадеев отвергал ложную занимательность как пережиток старого, формалистического взгляда на сюжет, не имеющего ничего общего с подлинным искусством его строения. Именно в разоблачении умозрительности, описательности, иллюстративности особенно явственно выступает правильность фадеевской концепции сюжета.

В художественном произведении мысль выражена через сочетание и взаимосвязь характеров, т. е. в самом сюжете. «Занимательность Вашего романа, — писал Фадеев В. Кетлинской, — не в хитроумном сюжетном строении, а в живых судьбах живых людей с их противоречиями и трудностями и преодолением этих противоречий и трудностей — в труде, в общественной жизни, в быту» (789). Если эта мысль автора во всех своих оттенках уже ясна к середине романа, значит вторая половина книги — лишняя. Фадеев остроумно высмеивал пьесы, в которых действующие лица с первых же слов раскрывают всю тему. В таких произведениях идея автора предстает схематичной, не воплощенной в художественных образах. Недостатки подобного рода Фадеев объяснял недооценкой действенной роли сюжета. А происходит это оттого, что «автор не верит в силу созданных им образов, характеров, — писал он в статье «Труд писателя», — не верит, что через сочетание и столкновение характеров он сможет выразить идею» (948). Это объяснение Фадеева представляется нам особенно поучительным. Самый интересный замысел можно испортить умозрительностью, скучной назидательностью, дидактизмом. Этот недостаток является почти главным бичом в практике начинающих авторов.

Приведем один довольно типичный пример. В 1959 г. был опубликован роман С. Михеевой «Личная жизнь Степана Си-

¹⁵ А. Фадеев. Собр. соч., т. 3, стр. 485.

дина». ¹⁶ Роман привлекает и актуальностью материала (действие происходит в деревне после сентябрьского Пленума), и хорошим знанием колхозной жизни, и умением ярко, правдиво, красочно передать подробности колхозного быта. Однако в романе явно обнаруживается недостаток художественного опыта автора. Все эпизоды романа подчинены выражению идейного замысла произведения. Поэтому книга С. Михеевой, посвященная «личной жизни» героя, по существу представляет собой развернутую картину коренной перестройки наших колхозов после исторических постановлений сентябрьского Пленума ЦК КПСС. Это, в общем, оправдано. Ведь для Степана Силина «личное» определяется активным участием в жизни колхоза, заботой о благе колхозников. Автор ищет источник вдохновения и увлекательности не в каких-либо побочных ситуациях, а в главном — в тех событиях, которые вызваны поворотным в истории развития сельского хозяйства СССР 1953 годом. Однако, не доверяя читателю, автор как бы боится, что одной только логики событий и столкновения характеров, составляющих сюжет произведения, недостаточно для уяснения его главной мысли. Писательница навязывает эту мысль в каждом эпизоде, даже разговоры влюбленных использованы для доказательства генеральной идеи произведения. Такая умозрительность, дидактизм разрушают художественность описания, рождаются досадные сцены, нелепые и смешные в своей примитивности. Подобных мест, к сожалению, немало. Например, сцена встречи молодой девушки, дочери председателя колхоза, Нюры с главным героем романа Степаном. Влюбленные гуляют в поле, они в первый раз одни, и между ними происходит такой разговор: «Я люблю нашу жизнь, — говорит Степан, — люблю за все ... и за то, что каждый день в ней что-нибудь новое прибавляется. ... Мне вот кажется — самое большое счастье видеть то, что сделал собственными руками. Я мальчонкой, ох, и дрался, если из песка или чего другого настрою, а мне поломают». Девушка отвечает: «Это верно! Это очень правильно, Степа. Мне тоже бывает в радость, когда своим умом до чего-нибудь дойду. Я ведь как научилась шить. Был у нас старый платок, цветастый, красивый. Начала я из него кофточку придумывать. Думала, думала, ковьярлась каждый день, потом матери показываю. Посмотри, говорю, какую состроила ... Это я к слову. Тут строительство небольшое. Бывает и побольше!» — «Есть и побольше, — в раздумье повторил Степан. — Есть у нас и побольше, — добавил он со значением. — Поэтому и зло берет: работаем, строим, жизнь улучшаем, а у толстобрюхих одна забота — на войне все это поломать».

¹⁶ С. Михеева. Личная жизнь Степана Силина. М., «Молодая гвардия», 1959.

По поводу подобных диалогов К. Федин говорил, что герои притягивают за волосы самые «горяченькие темы, почти всегда из газет, и — надо, не надо — вставляют сентенции о лесонасаждении, Корее, Волго-Доне, Жолио-Кюри». Значит ли это, что наши герои не должны говорить о Корее и Волго-Доне? Ни в коем случае. Но они должны говорить «только о том, что для них наиболее важно в том состоянии, в каком они находятся, в том положении, в какое поставили сами себя или поставлены обстановкой». ¹⁷ Такие диалоги, введенные в роман, воспринимаются как искусственные, фальшивые, неправдоподобные. Вызывает досаду и сцена встречи Герасимова и Ольги, положительной героини, которую Степан без основания ревнует к учителю: «И в тот день, когда Степан второй раз увидел их вместе, они с увлечением говорили об исчезновении различия между умственным и физическим трудом, между городом и деревней».

Умозрительность порождает недостатки самые разнообразные. Нередко она проявляется в самой организации материала. Даже у больших мастеров есть персонажи, лишь названные по фамилии. Хорошо, когда в произведении нет сцен, не связанных с генеральной идеей, нет так называемых «безработных» персонажей, «гостей». Но на смену им нередко приходят персонажи, функция которых слишком служебная. Так, супружеская чета Фетисовых — Наташа и ее муж — введены в роман С. Михеевой только для того, чтобы Степан смог лишней раз доказать на ярком примере правильность своих взглядов, своего понимания жизни: «А жить, как Фетисов, — интересоваться только собой, своей семьей — нет! Не нужна ему такая „личная жизнь“. Это значит уменьшить мир, сделать жизнь скучной, неинтересной».

Умозрительность подобного рода, связанную с неумением автора сочетать «генерализацию» и «мелочность», Фадеев считал существенным недостатком произведения. Он советовал решительно избегать «механистических рассуждений на тему о том, что такие личные чувства, как любовь, должны в условиях социалистического общества целиком и полностью определяться и даже, собственно, только и имеют право возникать между мужчиной и женщиной лишь на основе их общественной творческой деятельности» (835). Анализируя рукопись одного романа, Фадеев очень убедительно показал, что при такой прямолинейности, рационалистичности, «железной» логике можно довести правильную мысль до абсурда. Если автор забывает о законах искусства, положительный герой в его произведении вызывает снисходительную улыбку, жалость и насмешку; серьезный диалог воспринимается как пародия.

¹⁷ К. Федин. Писатель, искусство, время. М., «Советский писатель», 1957, стр. 374.

При всем том Фадеев хорошо понимал, что все эти недостатки связаны с освоением нового небывалого материала, что путь их преодоления — не в искусственной изоляции героя, а, напротив, в необходимости дать его «в характере».

«Мысль о „счастье“ и мысль о „труде-наслаждении“ выражены Вами в местах, совершенно случайных, и выражены умозрительно», — писал он В. Кетлинской. Критикуя описание Краснознаменска в романе «Дни нашей жизни», Фадеев советовал «очень неназойливо, без всяких рассуждений со стороны автора» показать, «для чего, ради чего написано произведение». Писатель должен развивать в своей творческой практике доверие к сюжету как форме выражения идеи произведения. Фадеев с похвалой отозвался о повести В. Герасимовой «Простая фамилия»: «Читатель, начав повесть, не сможет предугадать, как дальше развернется сюжет, и самая мысль станет ему ясна, только когда он закончит все произведение» (647). В романе «Черная металлургия» Фадеев изобразил людей, которые идут на работу. Каждый человек «совершает этот путь ежедневно и ежедневно чувствует себя частью государства. Правда, *в эти минуты он редко думает об этом и еще реже говорит об этом* (курсив наш. — Н. Н.). Чувство это выражается в неуловимом подъеме, в непринужденном остром веселье, во взаимном доброжелательстве, которые сопровождают ежедневное движение масс на работу» (626).

Конечно, не может быть никаких рецептов создания художественного сюжета, ибо каждый художник по-новому ставит эту проблему в своем произведении. Образцами строения сюжета Фадеев считал два величайших произведения русской литературы — романы «Война и мир» и «Жизнь Клима Самгина». В этих произведениях проблема организации материала возникла перед художниками во всей своей сложности и была решена ими с такой глубиной, что на примерах этих «будут еще учиться и учиться поколения литераторов» (947). Однако строение сюжета — это один из тех вопросов искусства, ответ на который не может быть дан раз и навсегда. Так, Вс. Кочетов, по мнению А. Фадеева, блестяще решил проблему сюжета в романе «Журбины» и не сумел правильно организовать материал в романе «Молодость с нами». Мастером строения сюжета считает Фадеев Л. Леонова. Леонов, — писал он, — «отличается умением гармонически строить свои произведения в том смысле, что в них нет лишних, „притянутых за уши“ людей и событий, которые не нужны были бы для выражения главной мысли автора со всеми ее сторонами и оттенками» (621). По убеждению А. Фадеева, недостаточно умелая организация материала в значительной степени определила те недостатки «Молодой гвардии», которые подверглись справедливой критике в печати.

Но какая бы важная роль ни отводилась организации материала, распределению мыслей, образов, эпизодов, определяю-

щим началом в эстетике Фадеева по-прежнему оставалась сама идея, та новая мысль, которая рождает новаторский сюжет и делает рассказ о жизни явлением искусства. Никакие «законы» строения сюжета не помогут, если автор не открыл ничего нового, если его произведение лишено большого общественного содержания, если проблема, которая ставится его героями, давно решена самой жизнью.

Призывая советских писателей создавать подлинно новаторские произведения, Фадеев очень серьезно и строго подходил к их оценке. Вспомним его отзыв о поэме К. Симонова «Первая любовь», относящийся к 1940 г.: «Основной замысел не нов, все это было уже не раз в классической поэзии» (806). Таким же требовательным предстает перед нами Фадеев и в своих суждениях последних лет. «В романе белорусского писателя М. Последовича „Свет над Липском“ есть замечательные жизненные характеры и нет сюжета» (630), — писал Фадеев. Хотя писатель знает жизнь, и в роман введен материал широкий и интересный, верно подмеченные события и факты продуманы недостаточно глубоко и последовательно. В романе нет охватывающей все эти факты обобщающей идеи. Как говорил Фадеев, «найти сюжет в жизни можно только в том случае, если ты знаешь, чего ты хочешь, чего ищешь». Когда же читаешь «Свет над Липском», создается впечатление, что писатель не ставил перед собой никакой цели: «... кажется, будто заслуга автора состояла в том, чтобы дать простое течение жизни, а не борение характеров и страстей, бушующих в людях» (630).

Новая мысль, по мнению Фадеева, — это мысль, «важная и ценная с точки зрения новых норм социалистического общежития» (835). Понятно, что такая мысль прежде всего должна быть современна в полном смысле этого слова. Автор неизбежно окажется в плену противоречий и нарушит логику самой жизни, если поставит вопросы, которые уже давно решены самой действительностью. Современность не определяется внешними приметами. Показать нашего современника — значит, раскрыть то новое, что появилось в его характере, в его отношении к людям, к обществу.

Мысли Фадеева о «генеральной» современной идее, о единстве и «законе» строения художественного сюжета дают основу для борьбы с проявлениями безыдейности и бесконфликтности в современной литературе, с бескрылой описательностью, за создание произведений, в которых получила бы достойное отражение наша советская действительность.

Советы и замечания Фадеева продиктованы, с одной стороны, задачами нашей современности, с другой, — спецификой сюжета того произведения, о котором идет речь, но отнюдь не личными склонностями и субъективными вкусами самого критика. Поэтому критика Фадеева — дружелюбная, ободряющая и в то же время строгая, принципиальная.

Как критика, стоящего на уровне задач нашей эпохи, Фадеева характеризует особое внимание к работе писателей над современным жизненным материалом. Свидетельством этого и является его интерес к вопросам писательского мастерства, к проблеме сюжета во всем ее многообразии, стремление проникнуть в творческий замысел и систему образов художника, понять произведение в его эстетической цельности.

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<i>Л. А. Гладковская.</i> О драматическом конфликте	3
<i>Н. Б. Банк.</i> Книга поэм В. Луговского «Середина века»	31
<i>Р. С. Шамурзина.</i> Современность в произведениях В. Тендрякова 1958—1962 годов	46
<i>О. Н. Гречина.</i> Романы М. Стельмаха	65
<i>В. М. Сойфер.</i> О проблематике пьесы М. Горького «Последние»	81
Ю. А. Сирма. Маяковский о роли поэта	103
<i>Н. И. Никулина.</i> А. Фадеев о художественном сюжете	116

Ученые записки ЛГУ № 319
Серия филологических наук, вып. 66
Советская литература
Редактор *Н. А. Захарова*

Техн. редактор *Е. Г. Жукова*

Корректор *В. М. Николаева*

Сдано в набор 31/VII 1962 г. М-37602. Подписано к печати 14/XI 1962 г.
Уч.-изд. л. 8,75. Печ. л. 8,5. Бум. л. 4,25. Формат бум. 60×92¹/₁₆.
Тираж 4000 экз. + 25 отд. отт. Заказ 1714. Цена 34 к.

Типография № 7 Целлюлозно-бумажной и полиграфической промышленности
ЛСНХ. Ленинград, Садовая ул., д. № 55/57.