Творчество **М. Горького** в художественной системе социалистического реализма

Горьковские чтения '86



ПСС Горького

Горьковский государственный
университет имени
Н. И. Лобачевского

Горьковский государственный
музей А. М. Горького

Горьковская комиссия при исполкоме
Горьковского областного Совета
народных депутатов

Творчество **М. Горького** в художественной системе социалистического реализма

Горьковские чтения '86

ВВКИ

ГОРЬКИЙ
Волго-Вятское
книжное издательство
1986

ББК 83.3(2)7
Г71

Общественная редколлегия:
Л. Ф. Гаранина, М. Я. Ермакова, И. К. Кузьмичев (отв. редактор), *В. Н. Морохин* (отв. секретарь), *Т. А. Рыжова*

Горьковские чтения, 1986: Материалы конференции «Творчество М. Горького в художественной системе социалистического реализма». — Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1986. — 180 с.

Г71

60 коп.

В сборнике опубликованы тезисы докладов и сообщений, подготовленных учеными академических институтов, вузов и школ страны к XXI Горьковским чтениям, проведенным 12—13 июня 1986 года на родине писателя.

Г $\frac{4603000000-091}{M140(03)-86}$ 94—85

ББК 83.3(2)7

© Горьковский государственный музей А. М. Горького, 1986

ИЗ ВСТУПИТЕЛЬНОГО СЛОВА ЗАМЕСТИТЕЛЯ ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ОБЛИСПОЛКОМА, ПРЕДСЕДАТЕЛЯ ГОРЬКОВСКОЙ КОМИССИИ Г. Н. ГАЛКИНОЙ

Открывая традиционные Горьковские чтения на родине Алексея Максимовича Горького, необходимо отметить, что горьковеды Советского Союза встречаются в городе, носящем его имя, в 21-й раз. Впервые проведенные по инициативе местных ученых в суровую пору Великой Отечественной войны, Горьковские чтения вот уже 43 года проводятся на нашей нижегородской земле. С каждым годом они привлекают к себе все большее внимание литературоведов и писателей. В этом году в них принимает участие большой отряд исследователей творчества пролетарского писателя, представляющих научные центры и высшие учебные заведения Москвы, Ленинграда, Минска, Ашхабада, Фрунзе, Харькова, Симферополя, Ростова-на-Дону, Казани, Саратова, Иванова, Запорожья и многих других городов. В их числе научные сотрудники сектора Полного собрания сочинений Максима Горького и музея А. М. Горького Института мировой литературы Академии наук СССР во главе с заслуженным деятелем науки РСФСР, доктором филологических наук, профессором Александром Ивановичем Овчаренко. Для участия в чтениях приехала внучка Алексея Максимовича — Марфа Максимовна Пешкова.

Нынешние Горьковские дни проходят в период крутого перелома в жизни страны, определенного решениями XXVII съезда КПСС. В Политическом докладе съезду, принятых на нем документах наряду с экономическими проблемами важное место отводится идеологическим вопросам. «Нравственное здоровье общества, духовный климат, в котором живут люди, — отметил в своем докладе на съезде Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ М. С. Горбачев, — в немалой степени определяются состоянием *литературы и искусства*. Наша литература, отражая рождение нового мира, вместе с тем активно участвовала в его становлении, формируя

человека этого мира — патриота своей Родины, подлинного интернационалиста».

Съезд определил основную линию в развитии литературы и искусства — укрепление связи с жизнью народа, правдивое и поистине художественное изображение действительности, яркое раскрытие нового, передового и бескомпромиссное обличение отрицательных явлений.

Известно, что к такого рода проблемам и обращался Алексей Максимович. Продолжая славные традиции прогрессивной русской литературы, Горький прочно связал свое творчество с жизнью и борьбой народа. Еще до Великого Октября его художественный метод представлял собой блестящий сплав критики современной ему действительности с утверждением революционных идеалов.

Во многих его произведениях наряду с восторженным гимном человеку-труженику и созидателю нового, прогрессивного звучат слова гнева в адрес тунеядцев и беззаботных потребителей чужого труда, ведущих паразитический образ жизни.

Вслед за великим пролетарским писателем литература молодой республики Советов уже тогда художественно изображала сущность огромных социальных перемен и те «ростки нового», о которых говорил Горькому Владимир Ильич Ленин в письме от 18 июля 1919 года.

В статье «О социалистическом реализме» Алексей Максимович писал о настоятельной необходимости «изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц».

Это стремление показать человека труда в движении, в действии, возбудить в нем активное отношение к окружающему миру было неотъемлемой частью организаторской и литературно-творческой деятельности писателя. Еще в дореволюционное время, говоря о своих многогранных делах и заботах, Горький отмечал: «Смысл двадцатипятилетней общественной работы моей, жизни, как я понимаю ее, сводится к страстному моему желанию возбудить в людях действенное отношение к жизни».

Написанные ровно 70 лет тому назад строки не утратили своей актуальности и в наши дни, они перекликаются с духом, настроением XXVII съезда партии, лишний раз убеждают в правильности дел и идей, которым без остатка посвятил свою жизнь наш великий земляк.

Полвека тому назад, 18 июня 1936 года, перестало биться пламенное сердце Буревестника революции Алексея Максимовича Горького. Но время навсегда утвердило в памяти людской славное имя. Его яркая жизнь, его выдающийся творческий подвиг вдохновляли и продолжают вдохновлять миллионы людей, его бессмертные произведения читают и перечитывают народы всего мира, к его литературному наследию вновь и вновь обращаются исследователи. Свидетельством тому — открывающиеся сегодня традиционные Горьковские чтения 1986 года, посвященные проблеме «Творчество М. Горького в художественной системе социалистического реализма».

А. И. ОВЧАРЕНКО

М. ГОРЬКИЙ И ЕГО МЕСТО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ НОВОГО МИРА

I. ХУДОЖНИК. В мировой литературе трудно найти другого великого писателя, чья писательская судьба была столь неожиданно счастливой и завидной, как судьба М. Горького. Выходец из самых низов народа, не получивший систематического образования, бродяга и чернорабочий, на самом себе испытавший всю тяжесть каторжного, подневольного труда, он одной лишь силой своего таланта и беспримерной, непрерывной работоспособности сумел подняться на духовные вершины мировой культуры, менее чем за десятилетие писательской деятельности стал европейски, а затем и всемирно знаменитым писателем. С ним, как с равным, беседовали, спорили о боге, царях, революции, конституции, семье, женщинах, соглашаясь в одном, расходясь в другом, Антон Чехов и Лев Толстой. Тепло их рукопожатий он передаст потом лучшим советским и зарубежным писателям XX столетия.

Вероятно, у М. Горького было больше, чем у какого-либо другого писателя, художественных и иных взлетов, того, что Стефан Цвейг однажды счастливо назвал «звездными часами человека и человечества». Они начались с выхода в свет в 1898 году (то есть через шесть лет после появления в печати его первого рассказа) «Очерков и рассказов», сделавших имя автора известным и в России, и далеко за ее пределами. Едва вступив, с благословения Антона Чехова и Константина Станиславского, на стезю драматурга, он испытал редкую удачу, написав пьесу «На дне» (1902), до сих пор не сходящую со сцены лучших театров мира. За созданную в 1901 году «Песнь о Буревестнике» самого М. Горького стали называть Буревестником русской революции. С его повестью «Мать» (1906) все больше писателей и ученых связывают новое направление в художественном развитии человечества, именуемое социалистическим реализмом. Его автобиографический цикл, открывающийся повестями «Детство», «В людях», «Мои университеты», продолжающийся циклами рассказов, по силе художественной проникновенности, авторской искренности и психологической углубленности не без основания ставится в один ряд с «Исповедью» Ж.-Ж. Руссо, «Детством и отрочеством», «Юностью» Льва Толстого, а роман «Дело Артамоновых» (1925) даже в учебниках сопоставляется с «Ругон-Маккарами» Э. Золя, «Будденброками» Т. Манна, «... и компания» Ж.-Р. Блока. Всего полсотни страничек среднего формата потребовалось ему, чтобы воссоздать живой до физической ощутимости образ самого гениального и самого сложного человека XIX столетия и вместе с тем Человека Человечества — Льва Толстого. Нет человека, который бы не восхитился им, читая произведение М. Горького, так и озаглавленное «Лев Толстой». «Книжкой о человеке богоподобном» назвал его чешский писатель С. К. Нейман, а Т. Манн — «лучшей книгой Горького». Сразу по прочтении очерка-воспоминаний М. Горького о вожде величайшей революции Н. К. Крупская писала автору: «Живой у Вас Ильич, кто не любил бы, тот не мог так написать. Живой весь Ильич».

Последние десять лет жизни великий писатель отдал работе над романом-эпопеей «Жизнь Клима Самгина (Сорок лет)», книгой, по его собственным словам, итоговой и сугубо русской, захватывающей всю духовную сферу России за сорок предреволюционных лет. Очень непростая по своей художественной структуре, она до сих пор вызывает ожесточенные споры и прямо противоположные оценки. В ней как бы подводятся итоги литературных исканий советской литературы в целом. Одновременно роман открывает новые горизонты перед развитием всей литературы в новую эпоху. Знаменательно, что даже публично декларирующий свое отрицательное отношение к М. Горькому и как художнику и как организатору, руководителю советской литературы, одному из крестных отцов теории социалистического реализма, западногерманский советолог Юрген Рюлле вынужден был признать «Жизнь Клима Самгина» величайшим произведением нашего века.

Взятые как целое, художественные произведения М. Горького, написанные до революции 1917 года, воссоздают неповторимую картину «потревоженной России», в глубинах которой происходят гигантские сдвиги,

показывают, что в огне героической борьбы пролетариата рождается новая, юная Русь, внося брожение во все слои русского народа. В недрах его зреет величайшая революция.

После 1917 года писатель неизмеримо расширяет рамки этой гигантской картины, делает ее глубже, многограннее и многомернее в повести «Дело Артамоновых», драматургической дилогии «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», в романе-эпопее «Жизнь Клима Самгина».

Художественно воссозданная М. Горьким история русского общества по глубине понимания социальных отношений, беспощадности изображения устоев частнособственнического общества, по многосторонности захвата действительности, богатству человеческих характеров не уступает «истории французского общества» в «Человеческой комедии» Бальзака и «истории Второй империи» в «Ругон-Маккарах» Золя, по ясности же, конкретности видения действительных перспектив исторического развития жизни, новаторскому изображению реальных сил, несущих миру избавление от всех форм человеческого порабощения, несравнимо превосходит их.

II. ЛЕТОПИСЕЦ. В среде специалистов, знатоков жизни и творчества М. Горького, упорно держится предание о том, будто бы писатель незадолго до смерти заметил: «За свою жизнь я написал почти 20 тысяч писем». Удивительна эта легенда тем, что очень недалека от истины. М. Горький называл себя корреспондентом аккуратным: в каких бы обстоятельствах ни оказался, он спешил ответить на каждое полученное письмо. Мне в свое время довелось прочесть не только все разысканные письма самого М. Горького, но и его адресатов (не исключая писем сугубо негативного содержания). Простой арифметический подсчет подтверждает, что цифра 20 тысяч вполне реальна, хотя Архив А. М. Горького пока что располагает немногим более 10 тысяч горьковских автографов эпистолярного жанра.

Впрочем, все же не количество писем является главной отличительной особенностью эпистолярного наследия М. Горького. Тысячами исчисляются письма И. В. Гете, Л. Толстого, И. Тургенева. Норвежский драматург Б. Бьёрнсон оставил более 30 тысяч писем и записок. Не является главной отличительной особенностью горьковской корреспонденции и нерасторжимая связь с художественным творчеством, то, что иное письмо само по

себе — краткое художественное произведение, или публицистическая статья, или философский трактат. Так писали и А. Пушкин, и А. Герцен, и особенно А. Чехов. Своеобразие эпистолярного наследия М. Горького — в беспримерном круге адресатов, и многогранности отражения всего, что определяло целую эпоху в историческом развитии народов России и мира, а также в целостности, гармоничности этого единственного в своем роде массива, в чем горьковское эпистолярное наследие превосходит и переписку А. Чехова.

Собери мы все письма, полученные М. Горьким, и его ответы, расположи их в хронологическом порядке — получим беспримерную в мировой культуре (более чем в ста томах) летопись России, мира на протяжении почти полувека, летопись, написанную в полном смысле этих слов кровью сердца и соком нервов тех, кто особенно остро, страстно воспринимал переход от предыстории к истории человечества. Почти каждое письмо, адресованное М. Горькому, имеет свою тему, обладает известной законченностью, так же, как ответы писателя. Подчас явна субъективность в освещении событий, фактов, имен, в их оценке. Некоторые письма отличаются, так сказать, излишней интимностью, а порой нервным, торопливым, односторонним откликом на упоминаемые события, факты, книги, так что потом не однажды многое уточняется, углубляется, даже пересматривается или отвергается и адресатами, и самим М. Горьким.

При всем этом в целом складывается по принципу мозаики ошеломляюще интересная движущаяся панорама жизни России в ее неразрывных связях с прошлым и почти со всеми странами мира, как сказано, на протяжении 47 лет — от первого дошедшего до нас письма А. Пешкова, посланного 25 апреля (7 мая) 1889 года Л. Толстому, до предсмертной, незаконченной записки друзьям, начертанной в июне 1936 года. Неотразимость этой впечатляющей панораме придает и то, что в создании ее принимают непосредственное участие, кроме М. Горького, его корреспонденты, начиная с В. Короленко, А. Чехова, Л. Толстого, К. Станиславского, И. Репина, продолжая В. И. Лениным, Г. Плехановым, А. Бебелем, К. Либкнехтом, Л. Красиным, В. Воровским, Л. Андреевым, И. Буниным, А. Куприным, М. Коцюбинским, Б. Шоу, Г. Уэллсом, Р. Ролланом, А. Барбюсом, М. Пришвиным, С. Сергеевым-Ценским, А. Чапыгиным, А. Толстым, М. Шолоховым, Л. Леоновым, К. Фединым и кон-

чая самыми рядовыми рабочими, крестьянами, школьниками. Несмотря на то что каждый пишет по интересующему его лично поводу (этот — предельно кратко, тот — на десятке страниц, один — философствуя, другой — поделовому или полунамеками), эти письма вместе с ответами М. Горького с неуклонной центростремительностью складываются в целостную, отличающуюся нарастающим внутренним динамизмом картину даже в тех случаях, когда М. Горький и адресаты спорят непримиримо.

И с неуклонностью же в центре ее растет, крепнет, мужает юная Русь, стягивающая вокруг себя все светлое, человеческое, вступающая в революционную схватку с темными силами царского самодержавия, а затем и всеми эксплуататорскими классами, одерживающая в Октябре 1917 года решающую победу и первой устремляющаяся по новому пути общечеловеческого развития. Создается новое общество, формируется новая культура, частью которой является советская литература.

Своеобразнейший рассказ о становлении последней и представляет собой переписка М. Горького с советскими писателями. Касаясь ее, профессор Л. Тимофеев писал: «Это своего рода роман в письмах, героем которого является Горький, и изучение этого романа дает чрезвычайно много для представления об этом исключительном человеке»[1]. Изучение «этого романа» дает не меньше для представления о других писателях, о советской литературе в целом, для постижения путей художественного развития человечества.

Перед нами — во всей рельефности и незабываемых бесчисленных деталях — сам процесс становления первой из новых, социалистических литератур. Самими писателями почти непроизвольно запечатлеваются нелегкие, а иногда прямо-таки мучительные философские, социальные, эстетические, художественные искания тех, кого потом назовут в числе основоположников советской литературы. В центре — М. Горький. И потому, что первым, еще до 1917 года пошел по новому пути. И потому, что именно на его долю выпала роль собирателя литературных, шире — всех художественных сил России после победы в октябре 1917 года. И потому, что у него самый большой авторитет. И потому, что он успевал не только все читать, но и, скажем, в трудные годы гражданской войны позаботиться о сапогах для Вс. Иванова, о башмаках для О. Форш, об охранной грамоте для

С. Сергеева-Ценского, о пайке для Е. Замятина. И еще потому, что, как скажет впоследствии К. Федин, в художественном формировании молодого поколения писателей «все влияния отступили на задний план перед влиянием М. Горького»[2].

Неисчерпаемо богатство идей, рассыпанное в переписке М. Горького и его корреспондентов. В письме К. Федину: «... В России рождается большой человек, и отсюда ее муки, ее судороги». И в другом письме ему же: «Подлинную историю человека пишет не историк, а художник». В письме С. Григорьеву: «Вообразите, что будет, если десятки и сотни тысяч людей воспылают страстью догадаться не о том, как удобнее жить, а о том — зачем жить». Столь же глубокими мыслями насыщены письма и корреспондентов М. Горького.

Взаимное уважение учителя и учеников не мешает им вести между собой споры о новом человеке из массы, роли его в историческом творчестве, о принесенном им в мир новом гуманизме (показательна переписка с К. Фединым, С. Сергеевым-Ценским), о значении освобожденного труда как основы новой культуры и, соответственно, темы труда как главной, определяющей в литературе нового мира (переписка с Ф. Гладковым и А. Макаренко), о соотношении реального факта и поэтического вымысла в художественном творчестве (переписка с С. Григорьевым), о романтизме в социалистическом реализме (переписка с Вс. Вишневским).

При оценке конкретных художественных произведений М. Горький откровенно высказывает свои критические замечания, говоря, к примеру, о «Цементе» Ф. Гладкова, «Похождениях факира» Вс. Иванова, повестях М. Пришвина. Но и корреспонденты столь же откровенны, когда речь идет о романах М. Горького. В ноябре 1927 года М. Пришвин пишет ему: «Я рискну высказать мысль, что афоризмы надо писать или крупно... или же... будто бы от себя... Я это говорю вам должно быть верно: диалоги в «Климе» трудноваты».

Так в творческих спорах, исканиях, размышлениях рождалась советская литература и одновременно определялись ее теоретические основы. Еще в 1918 году М. Горький писал поэту Д. Семеновскому: «... Надо взять из прошлого все лучшее, все прекрасное, что там есть, и пустить в широкий оборот». В письмах молодым он упорно твердил: лишь в результате развития лучших достижений культуры прошлого с точки зрения нового

мировоззрения, неустанной учебы у классиков и друг у друга возможно глубоко художественное отражение, воссоздание реальной действительности, постижение ее закономерностей, что позволит сформироваться принципиально новой литературе. Называя своих товарищей по оружию зачинателями ее, он признавался, что с трепетом следит, как на Руси растет новая литература, а в письмах 1925—1926 гг. А. Демидову и И. Касаткину уже прямо назвал ее и действительно новой и действительно большой[3]. В обширном письме Р. Роллану, датированном 29 января 1928 года, он развернуто характеризовал все звенья этой литературы, назвав имена, многие произведения. Письмо показалось Р. Роллану настолько убедительным, ярким, что было напечатано им тогда же в журнале «Europe»[4].

В письмах советским писателям (А. Щербакову, Вс. Иванову, П. Павленко, Д. Фурманову, В. Шишкову, И. Груздеву, К. Наджми, С. Подъячеву, Н. Тихонову) содержится немало дополняющего, конкретизирующего данную в письме Р. Роллану характеристику нашей литературы. Превосходна переписка М. Горького с О. Форш, А. Чапыгиным, А. Толстым и Ю. Тыняновым, посвященная преимущественно проблемам становления подлинно исторической романистики в советской литературе. Стоит вдуматься в то, как определяет М. Горький своеобразие юмора у М. Зощенко, в замечание о наличии юмора у А. Платонова — «очень оригинального, лирического юмора». Учеными, кажется, до сих пор не раскрыта вся глубина и осторожность, с какими подходил М. Горький к оценке поэзии Б. Пастернака, как, впрочем, и специфическое толкование последним «Жизни Клима Самгина». Знаменательно объяснение в письме К. Федину от 20 декабря 1924 года, почему М. Горький охладел к Б. Пильняку. Он заметил у этого писателя «полнейшее равнодушие к ценнейшему живому материалу искусства — к Человеку».

В переписке последнего периода все чаще, все громче звучит тема, так определяемая М. Горьким в письме А. Афиногенову: «Мы, литераторы, начинаем говорить о необходимости социалистического реализма...» Для самого основоположника литературы нового мира она не являлась неожиданной. Напротив, всем художественным творчеством, всеми исканиями в области эстетических отношений искусства к действительности на новом

этапе исторического развития он больше, чем кто-либо, выдвинул и сделал ее совершенно неотложной.

III. ТЕОРЕТИК. Новая эстетическая система, получившая название «социалистический реализм», возникла и формировалась на основе художественных исканий, творческой практики М. Горького и тех писателей, что пошли за ним, посвятив свое творчество борьбе за полное раскрепощение жизни. Сам М. Горький, став Буревестником революции, рано почувствовал неудовлетворенность «пассивной», как он определит впоследствии, ролью литературы. Ее он считал недостойной. Уже в 90-х — начале 900-х годов он пытался сформулировать основные принципы новой эстетики. «Я писал, — расскажет он в 1931 году в «Беседах о ремесле», — различные весьма сумбурные вещи: «Читатель», «О писателе, который зазнался», «О Чиже, который лгал», «О черте», — писал очень много, а еще больше рвал и сжигал в печке. Известно, что в конце концов я нашел какую-то свою тропу»[5].

По-разному решались на разных этапах М. Горьким даже такие вопросы, как вопрос, каким — реалистическим или романтическим — должно быть новое искусство, но все укреплялось, углублялось и расширялось убеждение писателя, что оно должно быть голосом борющегося народа, «человековедением-народоведением», как выразился писатель в тех же «Беседах о ремесле». Должно углубленно показывать порой мучительный, но неостановимый процесс «становления» человека и человечества «по пути от древнего мещанского и животного индивидуализма к социализму»[6], активно способствовать этому процессу. Последнее в особенности волновало М. Горького, не без гордости сказавшего о себе в конце творческого пути: «Я начал жизнь игрою на повышение интеллектуальной и волевой активности в людях. 35 лет веду эту игру сознательно, искренно и так же буду вести ее до конца дней»[7]. С приходом писателя на марксистские позиции эти принципы кристаллизуются как восприятие и изображение жизни в ее революционном развитии с позиций борющегося народа, с позиций историзма и в формах реализма, способствующих активному преобразованию жизни. Историзм, как важнейший принцип новой эстетики, Горький выделит, вспоминая об одном из своих друзей-врагов: «Меня всегда раздражал пессимизм Андреева, его — то, что он считал моим оптимизмом и что сам я называю историзмом»[8]. Форму-

лируя же принцип реализма, помноженного на негаснущую активность, М. Горький утверждал, что такой реализм справится со своей нелегкой задачей, «если, воспринимая мир в непрерывном становлении, будет изображать человека не только таким, каков он есть сегодня, но и таким, каков он должен быть — и будет — завтра»[9].

Сам М. Горький создавал такое искусство и постоянно твердил о необходимости его всем окружающим. Внимательное изучение его переписки с М. Пришвиным, А. Толстым, С. Сергеевым-Ценским, А. Чапыгиным, К. Треневым показывает, как искусно, ненавязчиво он помогал им двигаться в эту сторону. Что касается тех, кто пришел в литературу после 1917 года, то они не могли не увлечься энтузиазмом и верой своего великого учителя. «Горький заразил нас, молодых писателей, — вспоминал М. Шолохов, — мыслью создать литературу, которая станет частью общепролетарского дела»[10].

Столь же показательно и цитированное уже письмо Л. Леонова: «Время опасное, и о многом нельзя, — делился своими мыслями писатель с М. Горьким, — а хотят, чтоб о соцсоревновании, о встречном промфинплане и т. д. Ведь все эти вещи — только маневрирование большого корабля. Не то нужно в нашей литературе. Есть особая (тут я очень неточно, ибо еще не продумал) литературная философия людей, явлений, событий. В неком величественном ряду стоят — Дант, Атилла, Робеспьер, Наполеон (я о типах!), теперь сюда встал исторически новый человек, пролетарий ли? не знаю, — новый, это главное. Конечно, истоки в пролетариате. Вот и требуется отыскать формулу его, найти ту филозофическую подоплеку, благодаря которой он встал так твердо и, разумеется, победит. Все смыслы мира нынешнего, скрещиваясь в каком-то фокусе, обусловливают его победу. Вот о нем надо писать — о том, чего еще нет... Думаешь об этом и зачастую упираешься в вопросы, еще не решенные жизнью и страной, а ведь до утопии снижаться не хочется. Вот и выходит: жадность — хочется непременно найти этот эликсир, кристалл, алхимический камень, а колбы-то лопаются — и конфуз. Я помню один разговор с вами, в Сорренто (я их не записал, они сами так записались в памяти, что и азотной кислотой не вытравишь): «А вы будьте художником» (я тогда ныл по какому-то невразумительному поводу). Правильно и даже очень, но быть только художником — это значит

писать очень (порою!) неприглядный пейзаж действительности. Сейчас главное — хотеть, желать, делать что-то литературой»[11].

Вот такие размышления писателей, а также, конечно, их художественный опыт и имел в виду М. Горький, когда, став председателем оргкомитета Союза писателей СССР, предложил «достичь какого-то единства в понимании социалистического реализма». Он сказал: «У нас много говорят и много написано статей о социалистическом реализме, но они еще не дают достаточно глубокого представления о нем. Для этого нашим критикам следует пересмотреть все то, что написано, обобщить все это, чтобы прийти на съезд с ясными мнениями о том, что такое социалистический реализм. Это глубоко важно. Эта работа потребует много времени и внимания»[12].

В процессе теоретической разработки социалистического реализма М. Горький предложил самый широкий масштаб понимания его «как метода и техники литературного творчества... как эстетики и этики советского искусства»[13].

Эти идеи М. Горького и лежат в основе самой всеобъемлющей эстетической теории XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Лит. наследство. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — Т. 70. — С. 23—24.
[2] *Федин К.* Горький среди нас. Ч. II. — С. 145.
[3] *Горький М.* Письма о литературе. — М.: ГИХЛ, 1957. — С. 316.
[4] Перевод письма был напечатан в «Правде» 28 марта 1928 г.
[5] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — Т. 25. — С. 352.
[6] Там же. — С. 324.
[7] Известия, 1928, 16 сентября.
[8] Лит. наследство. — Т. 72. — С. 404.
[9] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — Т. 25. — С. 324.
[10] Мировое значение творчества Михаила Шолохова. — М.: Современник, 1976. — С. 10.
[11] Лит. наследство. — Т. 70. — С. 257.
[12] Правда, 1933, 16 августа.
[13] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — Т. 30. — С. 381.

◆

М. Я. ЕРМАКОВА

ГЛАВНЕЙШИЕ ПУТИ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТИПОВ В НОВАТОРСКОМ ИСКУССТВЕ М. ГОРЬКОГО И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ

Главная задача, довольно четко поставленная и писателями, и литературной критикой XIX века, была в определении самого понятия «тип». Уже Пушкин противопоставлял многогранные характеры, созданные Шекспиром, однолинейности характеров Мольера и Байрона: первый постигает жизнь глубже и разностороннее.

В 30-х годах в повести «Портрет» Гоголь задает вопрос, почему портрет старика, четко скопированный художником, разрушает искусство, и говорит о необходимости проводить изображаемое через «душу живу» художника.

Белинский также поставил вопрос, почему на картине художника (Брюллова) человек более похож на самого себя, чем в зеркале или на дагерротипе, и ответил: «потому что это будет уже не только портрет, но и художественное произведение, в котором схвачено не одно внешнее сходство, но и вся душа оригинала»[1].

Добролюбов также укажет на способность художника «при взгляде на предмет тотчас уметь отличить его существенные черты от случайных»[2].

Защищали искусство от крайностей натурализма и писатели Запада. Так, Оноре де Бальзак именно этой проблеме посвятил свой рассказ 30-х годов «Неведомый шедевр». «Задача искусства, — говорит он устами героя рассказа, старого художника, — не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать... Иначе скульптор исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с женщины»[3]. Но только ваятель, «не давая точной копии, передает движение и жизнь... Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ»[4].

Итак, типизировать — означало отражать сущность явлений, главное, ведущее, характерное в них.

Вполне определенно стоял вопрос и о значении обстоятельств жизни, формирующих характер. Белинский и Добролюбов подчеркивали обусловленность характеров социальной средой и историческим временем (вспомним социальные и исторические обстоятельства жизни Онегина и Печорина в интерпретации Белинского, Обломова — в истолковании Добролюбова). Теория и практика крупнейших русских писателей и особенно революционно-демократическая эстетическая мысль в России вплотную подошли к пониманию сложной диалектики формулы реализма Ф. Энгельса, высказанной в знаменитом письме к Маргарите Гаркнесс («воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах»)[5] и во многом предвосхитили эстетическую мысль и художественную практику Горького.

Можно говорить о развитии в творческой практике М. Горького шекспировского способа создания художественного образа, уже творчески освоенного до него гениальными русскими писателями, такими, как Пушкин и Достоевский.

Что было важным для Пушкина в Шекспире-драматурге? Прежде всего, конечно, то, что станет одним из мерил реалистического художественного образа, — его многоплановость. Отсюда противопоставление Шекспира Байрону (например, в письме к Н. Н. Раевскому от июля 1825 г.) и Мольеру. «У Мольера, — писал Пушкин, — Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен»[6]. Но это — то, что искали в шекспировском творчестве почти все русские классики XIX века.

Для Пушкина, однако, Шекспир был важен и другим, а именно: способностью создавать поразительно емкие и укрупненные художественные образы огромного нравственно-философского и философско-исторического содержания. После Пушкина это свойство шекспировских типов не случайно оценил Достоевский, который повторял пушкинские характеристики героев Шекспира (вспомним интерпретацию образа Отелло в «Братьях Карамазовых») и как бы воедино связывал Шекспира, Пушкина и себя. Это было и тогда, когда он говорил, что все, что есть значительного в его творчестве, восходит к творчеству гениального русского поэта (истоки своего Раскольникова он видел в пушкинских Алеко и Германне, подростка Аркадия Долгорукого с его «ротшильдской идеей» — в пушкинском скупом рыцаре).

М. Горький, многократно обращаясь к Достоевскому, борясь с его социальной педагогикой и одновремен-

но наследуя лучшие достижения его социально-философского романа, не случайно в разное время связывает его имя с Шекспиром, когда хочет подчеркнуть его гениальность, потрясшую «весь мир». Самому Горькому был близок шекспировский (а значит, и пушкинский, и Достоевского) способ типизации — масштабность, философская насыщенность, укрупненность художественного образа, доходящие иногда в чем-то до символа, допустимого в границах реалистического метода.

В «Заметках читателя» Горький писал: «Конечно, и маленький грешник — хороший материал для художника, если художник умеет преувеличить его ничтожество, так, как умел делать это Ф. М. Достоевский, который хорошо знал, что подлинное искусство вообще и всегда, более или менее, преувеличивает действительность»[7]. Преувеличение в образах искусства как положительных, так и отрицательных явлений жизни (конечно, с соблюдением художественной меры) не только не противоречит, а, наоборот, соответствует самой природе художественного образа. И это хорошо понимали такие великие писатели, как Шекспир и Гете, Пушкин и Гоголь, Бальзак и Достоевский.

Русская классическая литература дает примеры емкой, масштабной типизации, когда художественный образ вбирал в себя не только конкретно-национальное содержание, но и мировое, свойственное не только конкретной исторической эпохе, но и многим другим эпохам. Так, например, трудно определить социальную (групповую) принадлежность, скажем, пушкинских Сальери («Моцарт и Сальери») или Германна («Пиковая дама») — настолько масштабны они в философском и психологическом аспекте. После Пушкина таких масштабов типизации достиг только Достоевский. Не имеет даже смысла, скажем, строго определять социальную (групповую) принадлежность Ивана Карамазова и его двойников (черта — результата его больного воображения и инквизитора из сочиненной им легенды) или Шигалева из романа «Бесы».

И самое важное было в том, что Достоевский и практически, и теоретически отстаивал право писателя типизировать сам процесс исторической жизни, вычленяя и изображая не только настоящее, но и тенденцию будущего. Тенденции будущего развития он увидел и в индивидуалистических идеях, которыми были одержимы трагически заблуждающиеся Раскольников и Иван Карамазов с их проповедью «вседозволенности» в достижении цели, и в зловещих бредовых «идеях» Шигалева и вместе с тем в своих «чудаках»: в Мышкине и Алеше Карамазове он усмотрел, как сам писал в «Братьях Карамазовых» («От автора»), «сердцевину целого», человечески-положительного, от которого «остальные люди его эпохи... на время почему-то... оторвались». Не случайно своего героя Мышкина Достоевский уже в заглавии романа называет «Идиотом» — с точки зрения обывательского «сегодняшнего» дня, а в черновых набросках — Дон-Кихотом, подчеркивая масштабность художественного обобщения, в нем заложенного.

Не случайно Горький также вспоминает Геркулеса, Прометея, Дон-Кихота, отстаивая «закономерное и необходимое» преувеличение и масштабность художественного обобщения.

Далеко не все писатели критического реализма считали правомерным изображать сам «процесс брожения». Так, Гончаров увидел даже противоречие в самих понятиях «тип» и «зарождается» (тенденция будущего): «если зарождается, то это не тип». «Рисовать... трудно, — писал он в статье «Лучше поздно, чем никогда», — и, по-моему, просто нельзя с жизни, еще не сложившейся, где формы ее не устоялись, лица не наслоились в типы»[8].

И если Гончаров, категорически заявляя, что «писать самый процесс брожения нельзя», не мог принять в этом плане творческие установки Достоевского, то совсем не удивительно, что новаторское искусство типизации М. Горького не могла понять не только старая критика, но, на первых порах, иногда и передовая, марксистская. Известно, что в свое время Воровский подошел к объяснению образа Ниловны с точки зрения его «массовидности» и распространенности и пришел к выводу о его нетипичности. В то время как новаторство Горького было именно в том, что в образе Ниловны он типизировал не только процесс созревания самосознания женщины из народа, но это было огромное обобщение пути целого — пролетарского — класса, который, как и Ниловна, от покорности и забитости шел неизменно к протесту, сначала стихийному, а затем к сознательной борьбе под руководством партии.

Точно так же невозможно с узкосоциальной меркою понять значение образа Алеши Пешкова. Путь его раз-

вития, вся его жизненная судьба характерны для всего мира угнетенных, постепенно освобождающихся от влияния старого мира, от его «свинцовых мерзостей». Этот путь в своей доминанте прошел и рабочий класс, и крестьянство, и мещанство, и трудовая интеллигенция.

В освещении философско-исторических аспектов изображаемой им объективной действительности Горький мог опереться на опыт своих предшественников — и в то же время он новаторски развивает традиции в новых исторических условиях. Принцип детерминизма, зависимости судьбы героя от среды и объективных обстоятельств жизни, традиционные «рок и воля» (нередко вступающие в трагические противоречия) Горький перевел в глобальные рамки развития целых классов и формаций («Фома Гордеев», «Мать», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина»). При этом Горький, в некотором роде, ослабил значение фатальности среды, обстоятельств и утвердил значение ответственности личности перед средой и историей. В русской классической литературе такими предшественниками были прежде всего Пушкин и Достоевский. Но только Горький взамен нравственных критериев проверки личности определяющим критерием сделал социальное деяние личности.

В эпоху резкого классового противостояния пролетарский писатель по-новому изображает мир и находит новые возможности, новые резервы в исчерпанных, казалось бы, законах конструирования художественного образа. Так, при всей полнокровности и человеческой вариантности персонажей в произведениях Горького художественно тонко, без деклараций, предстает это «противостояние», характерное для эпохи революций и открытых классовых битв. Если Тургенев в лагере «отцов», противостоящих «детям» в лице Базарова, предлагает разграничивать профиль одинаково честных, мягких и порядочных людей (добрые Николай Петрович и Аркадий Кирсановы найдут место в будущей жизни, хотя бы со своей процветающей фермою, а тоже порядочный и не злой Павел Петрович станет «лишним человеком»), то Горький, наоборот, в разных человеческих характерах (откровенный черносотенец, циник и хищник Михаил Скроботов и либеральный, мягкий, образованный Захар Бардин — в пьесе «Враги») просматривает

закономерную логику общности поведения представителей эксплуататорского класса.

Итак, почти все значительные образы, созданные Горьким, будучи всегда социально определенными и исторически конкретными, одновременно являются глубочайшими философско-историческими обобщениями, возвышающимися почти до символа. Это давно было отмечено в советском горьковедении. Так, еще в 30-е годы в одной из первых своих книг Б. А. Бялик писал о том, что горьковские типы «уже не были просто типами, а возвышались к определенному философскому и историческому синтезу...»[9]. На разном художественном материале мысль о масштабности горьковских обобщений прослеживается и звучит в современном литературоведении. «Разум революции — вот главный предмет повести «Мать», ее основная тема», — пишет И. К. Кузьмичев[10]. В Кутузове А. И. Овчаренко выделяет гармоническое соединение «совершенно нового мышления с новым действием»: «Нетрудно в этом обнаружить обновленные начала Дон-Кихота и Фауста...»[11]. Однако творчество Горького — подобно шекспировскому или пушкинскому — настолько значительно и этапно, что не может быть исчерпано в каком-то однозначном выводе.

Так, при характерных для Горького принципах типизации возникает необходимость говорить о двух разных способах конструирования художественного образа, о двух путях создания типов — безлигатурном и лигатурном, — и в обоих случаях Горький был наследником традиций и одновременно писателем-новатором.

Известно, что еще в 1896 году в одной из своих корреспонденций с Всероссийской выставки, опубликованной в «Одесских новостях» от 16 июня, Горький писал о том, что хотел бы видеть «порядочных людей порядочнее, а подлецов еще подлее, — будь это так — жить было бы удобнее». «Или добродетель или порок — прочь лигатуру!»

В романтических произведениях М. Горького этот принцип построения системы художественных образов бросается в глаза. Либо Сокол, либо Уж — они абсолютно противопоставлены друг другу. Но этот принцип безлигатурности в оценке человека Горький сохраняет и в произведениях реалистического типа. Либо большевик Кутузов, либо буржуазный интеллигент Клим Самгин. Так Горький своей глубоко партийной идеей

безлигатурности в построении системы художественных образов отразил современное ему состояние мира, который раскололся на два взаимоисключающих друг друга лагеря — либо капитализм, либо социализм.

Все это, конечно, отнюдь не означало для Горького, что художник должен работать в духе однопланового примитива — на манер абсолютно добродетельных или полностью порочных героев классицизма. Да, либо большевик Кутузов, либо буржуазный интеллигент Клим Самгин — они даны как социальные, политические, моральные и т. д. антиподы, но при этом каждый из них показан Горьким многопланово, во всем многообразии их жизненной практики, сознания, общественного поведения, нравственного облика и т. д.

Безлигатурный метод в русской литературе был редок: у Достоевского, например, можно назвать лишь Валковского из «Униженных и оскорбленных» да буржуазных дельцов Лужина из «Преступления и наказания» и Ламберта из романа «Подросток», в других случаях даже омерзительный старик Карамазов или Свидригайлов имеют человеческие черты, определяющие непоследовательность их действий.

Совсем иной, лигатурный, что более в традициях русской классической литературы, способ создания типов обнаруживается у Горького при изображении так называемых промежуточных, мелкобуржуазных слоев русского общества. Тиунов, бывалый человек из «Городка Окурова», растолковывал суть двойственности души мещанина Вавилы Бурмистрова, отчего сердце его, «подобно маятнику, качается туда-сюда, обманывая всех»: «От нетвердой земли под тобою, браток, оттого, что ты человек ни к чему не прилепленный, сиречь — мещанин! Надо бы говорить — мешанин, потому все в человеке есть, но все — смешано, переболтано...»[12]. И действительно, Бурмистров отнюдь не подлец, но по ничтожному поводу делает подлость, учинив в полицию донос на Тиунова, а затем сразу же бражничает с ним и сообщает о своем доносе. Он восторженно приветствует революцию, свободу, а через три дня вместе с черносотенцами уже бьет тех, кто кричал о свободе.

Идя вслед за всей русской классической литературой в русле такого, как он выразился, «лигатурного» способа изображения человека, Горький и здесь выступает новатором. Если писатели XIX века такой способ типизации основывали на учете антропологической природы человека (не случайно даже Плюшкин у Гоголя вызывает в конце сочувствие своей заброшенностью, как и Иудушка Головлев у ядовитого Щедрина своим финальным одиночеством), то Горький исходит из понимания социальной, классовой природы промежуточных слоев общества: их массовость не дает возможности сбросить их с весов истории, а двойственность их души, одновременно труженика и собственника, определила для них двоякую возможность — они могут быть, подобно Вавиле Бурмистрову, резервом (или хотя бы обозом) революции, но могут быть резервом и контрреволюции. Так, на вопрос колченогого печника Ключникова: «Как это понять — Россия?» — Тиунов объясняет: «Государство она, бессомненно, уездное. Губернских-то городов — считай — десятка четыре, а уездных — тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия»[13]. Горький не мог не считаться с тем, что так называемые промежуточные, мелкобуржуазные слои города и деревни составляли большинство тогдашней России. Ведь не случайно В. И. Ленин говорил о крестьянской, мелкобуржуазной стихии первой русской революции, о непоследовательности поведения именно этой массы в революции 1905 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1847 года// Собр. соч.: В 9-ти томах. — Т. 8. — М.: Художественная литература, 1982. — С. 360.

[2] *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9-ти томах. — Т. 5. — М.; Л.: Худож. литер., 1962. — С. 22.

[3] *Бальзак О.* Избранное. — М.: Просвещение, 1985. — С. 312.

[4] Там же. — С. 313.

[5] См.: *К. Маркс* и *Ф. Энгельс* об искусстве.: В 2-х томах. — М.: Искусство, 1967. — Т. 1. — С. 6—7.

[6] *Пушкин А. С.* Соч. — Т. 12. — С. 160.

[7] *Горький М.* Собр. соч. — М.; Л.: ГИЗ, 1930. — Т. 22. — С. 227—228.

[8] *Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8-ми тт. — М.: Худож. литер., 1980. — Т. 8. — С. 136.

[9] *Бялик Б. А.* Эстетические взгляды Горького. — М., 1939. — С. 211.

[10] *Кузьмичев И.* Герой и народ. — М.: Современник, 1979. — С. 89.

[11] *Овчаренко А. И.* Горький и литературные искания XX столетия. Изд. 2-е, дополн. — М.: Сов. писатель, 1978. — С. 365.

[12] *Горький М.* Собр. соч. — М.; Л.: ГИЗ, 1929. — Т. 11. — С. 32.

[13] Там же. — С. 17.

◆

Т. А. КАСАТКИНА

К ВОПРОСУ О СЛОВЕ В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ РОМАНЕ

(Освоение Горьким традиций русской классической литературы в послеоктябрьский период)

В проблеме освоения Горьким традиций русской классической литературы имя Достоевского всегда занимало особое место. Независимо от того, как воспринимал Горький творчество Достоевского в целом, он одним из первых творчески воспринял именно поэтику Достоевского (которая оказала, наверное, определяющее влияние на роман XX века), воплотил в романе «Жизнь Клима Самгина» именно полифонический принцип построения (понимая, что в истории борьбы должен быть «отражен противник») — и его, так же как в свое время Достоевского, не поняли (в критических работах, вышедших непосредственно после публикации романа, говорилось, что Горький в «Жизни Клима Самгина» смотрит на мир «сквозь самгинские очки»).

Ввиду сказанного большое значение для понимания романа имеет адекватное восприятие его структуры.

В связи с этим хотелось бы поговорить о двух типах слова в полифоническом романе, которые соответствуют двум типам идеологов: тем, идея которых проверяется и в конечном итоге отвергается автором, и тем, идея которых автором утверждается. Очень подробно о слове первого типа говорит М. М. Бахтин в своей книге «Проблемы поэтики Достоевского». Он пишет о постоянной ориентации героя на чужое слово, отмечает, что «самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика, скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком»[1]. Бахтин считает, что такая «двуголосость» слова, такое предвосхищение чужого слова о себе героем «способствует усилению прямой полнозначности и самостоятельности позиции героя»[2], снимает возможность его «завершения».

Все это, безусловно, справедливо, однако функции такого слова не сводятся к указанным. Недаром ведь в романах Достоевского существует и иной тип слова. Существование этого типа замечает, конечно, и Бахтин.

Он пишет, что «Мышкин — уже носитель проникновенного слова, то есть такого слова, которое способно активно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнать свой собственный голос»[3]. Однако «цельного и твердого монологического слова не знает и он», — говорит далее Бахтин[4].

И это опять-таки справедливо. Мышкин не идеолог, он не носитель истины, он не с истиной, он сам — истина («Христос», по замыслу Достоевского). Как и Христос, он оставляет людям полную свободу: если и пытается воздействовать на них, то только любовью. Поэтому он и не может обладать «твердым» словом, тем более о другом, ибо суть его — любовь, а не идея.

Иначе оценивает Бахтин слово другого героя Достоевского — Зосимы (а также Макара Долгорукого и др.). «Коснемся еще одной разновидности слова у Достоевского,—пишет исследователь,—житийного слова. Оно появляется в речах Хромоножки, в речах Макара Долгорукого и, наконец, в житии Зосимы. Впервые, может быть, оно появляется в рассказах Мышкина (особенно эпизод с Мари). Житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету. Но у Достоевского это слово, конечно, стилизовано. Монологически твердый и уверенный голос героя, в сущности, никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях. Когда герой, по замыслу Достоевского, приближается к правде о себе самом, примиряется с другим и овладевает своим подлинным голосом, его стиль и тон начинают меняться. ...Все эти речи в большей или меньшей степени подчинены стилизованным тонам церковно-житийного или церковно-исповедального стилей»[5].

Итак, Бахтин утверждает, что «твердое» слово появляется у Достоевского постольку, поскольку появляется житийное слово (так как житийное слово, по определению, — «слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету»). Но так как житийное слово у Достоевского — стилизация, то и оно не «твердое» слово, а только стремится к нему (см. схему Бахтина на с. 231).

Однако Макар Долгорукий, а тем более Зосима иначе и не могут говорить. Житийное слово появляется потому, что оно свойственно именно этим героям (об этом Достоевский говорит в письме к Любимову в 1879 г.). А

то, что именно те герои, для изображения которых необходимо житийное слово, несут идею, утверждаемую автором, связано с эстетическим идеалом Достоевского (так называемый «христианский социализм»). Характерно, что Бахтин отмечает тенденцию слова героя к «твердому» слову, когда герой «приближается к правде о себе самом». Но ведь в таком случае очевидно, что герой, несущий, по замыслу Достоевского, правду о мире, о судьбе человечества, должен обладать «твердым» словом, словом, довлеющим себе, словом первого типа по классификации Бахтина. Надо отметить, что и слову таких героев свойствен учет чужого слова, однако он принципиально иного типа. Если для таких героев, как Иван Карамазов, характерен примерно такой тип оговорки: «Пусть это (то, что я утверждаю) неправда, а то, что вы утверждаете, правда, но я вашей правды не приемлю!», — то герою второго типа, например, Зосиме, свойственна иная оговорка: «Вам будут говорить, что это неправда, но это правда». Слово Зосимы — учащее слово (а потому и неизбежно «твердое»), и оглядка только подтверждает его твердость: она призвана предупредить ученика о возможных соблазнах и укрепить его против них.

В связи с этим интересно отметить следующее. Часто приходится слышать, что Соня в «Преступлении и наказании» гораздо слабее Раскольникова как идеолог. Однако дело не в слабости, а в очевидности Сониной истины как для автора, так, в конечном итоге, и для героя. Он знает эту истину, только по определенной причине от нее уходит, ищет иных путей, а для того чтобы обосновать заведомо ложный путь (истина-то ведь одна!), конечно же, нужна гораздо сильнейшая система аргументации, чем для доказательства старой, очевидной истины, — но ведь и система эта не спасает. На все хитросплетения Раскольникова Соне достаточно сказать: «Это человек-то вошь?!» — и он разбит наголову, ибо ведь и сам он знает, «что не вошь человек». Соне не нужно много говорить, ее позиция всем ясна — это позиция евангельская.

Итак, герои первого типа тоже знают истину — это и проявляется в их таких напряженных оглядках на чужое слово. И цель у них та же, что и у героев второго типа — спасти человечество, но только им надо, чтобы все это поскорее устроилось, по их воле и хотению (это, если угодно, та «жажда скорого подвига», о которой говорит Зосима). Они ищут путь, как устроиться, ищут даже тогда, когда их идея вроде бы оформилась (поскольку они в глубине души знают об истине, и это мешает им на чем-то ином успокоиться), — отсюда и нервность их слова, напряженный его диалогизм, перебои голосов, ибо их спор — спор с истиной. Слово этих героев — «ищущее» слово, и «твердым» оно может стать, только если они вернутся к истине — на меньшем ведь они не помирятся.

Такие типы слова существуют и в «Жизни Клима Самгина», и здесь тип слова тесно связан с остальными особенностями образа героя. Абсолютно и безусловно «твердым» словом в романе обладает, пожалуй, только Кутузов. В его речи существует учет чужого слова, но он, как и у Зосимы, приводит только к подтверждению произносимого слова, а не к его ослаблению, неуверенности и т. д. Его тип оговорки (вполне в соответствии с тем, что он обладает научным мировоззрением) примерно следующий: «Вы говорите то-то и то-то, но это неверно потому-то, а верно вот что». В соответствии с этим строится и образ Кутузова. Он практически неизменен на протяжении романа. Всячески подчеркивается стабильность Кутузова. Например, в монументальности портрета. (Здесь интересно посмотреть, как изменялся портрет Кутузова в разных редакциях текста: последовательно убиралась всякая двойственность (так характерная для других персонажей), недоговоренность, двусмысленность, всякая черта, не соответствующая этой монументальности, например — красный нос, красное лицо. Все большее внимание уделялось народности облика Кутузова, почти былинности). Эту монументальность облика Кутузова, правда пародийно ее утрируя, отмечает и Клим: «У вас, Кутузов, неприятная манера стоять, выдвинув левую ногу вперед. Это значит: вы уже считаете себя вождем и думаете о монументе...»[6].

Кутузов — человек, который в любом гриме, при любых обстоятельствах похож на себя. Клим удивляется тому, что полиция никак не может его схватить. Уже этим подчеркивается его отличие от других героев, всегда являющихся Климу неожиданными, изменившимися. И слово их первого типа — «нервное», «ищущее» слово: слово Макарова, Лютова (характерно, что и эти герои, как и «ищущие» герои Достоевского, так или иначе, знают истину и идут к ней: Макаров, особенно — Тагильский. Лютов умирает, ибо не в силах принять то,

что понимает как истину). Их речь в наибольшей степени изобилует «словечками» — меткими, краткими определениями — и они у этих героев чаще всего парадоксальны (не случайно и споры их Кутузов называл «парадом парадоксов»).

Есть в романе и еще один тип слова — слово «прячущееся», «скрывающее» либо человеческую безликость, либо истинную сущность. Таково слово, например, Никоновой, матери Клима и т. п. Оно бесцветно, это слово мещан, у которых нет идеи, нет позиции, или позиция навязана им извне. В их речи нет «словечек», да они и вообще немногословны. Пожалуй, к тому же типу слова можно отнести и слово Клима. В его речи есть «словечки», афоризмы — но это чужие слова, своих слов у него нет, о чем он сам неоднократно говорит на страницах романа.

Слово этих персонажей призвано скрыть их безликость, безмысленность, приукрасить их простенькие, серенькие мыслишки. Это еще и «слова-украшения» (впрочем, эта функция в романе отчасти свойственна и первому типу слова — «ищущему»).

Разные типы слова у разных персонажей в романе «Жизнь Клима Самгина», наследующем традиции полифонического романа Достоевского, — одно из средств выявления авторской позиции в произведении.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. — М.: Сов. Россия. 1979. — С. 241.

[2] Там же. — С. 264.

[3] Там же. — С. 282.

[4] Там же. — С. 283.

[5] Там же. С. 290—291.

[6] *Горький М.* Собр. соч.: В 30-ти томах. — М.: Гослитиздат, 1952. — Т. 21. — С. 254. Тексты Горького цитируются или по Полному собранию сочинений в 25-ти томах, или по 30-томному изданию. Цифры в скобках: первая — номер тома, вторая — номер страницы. Причем обозначение тома в 30-томном издании дается арабскими цифрами, в Полном собрании сочинений — римскими.

◆

Н. И. ГЛУШКОВ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СИСТЕМЫ РЕАЛИЗМА И ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО

Литературное мастерство М. Горького — дарование из числа удивительно многогранных. Он создал значительные произведения в каждом роде художественной литературы.

Горьковская эпика, лучшая часть его творчества, поражает живописью полифонического «звучания», гармонией эпически изобразительного, драматического и лирико-публицистического начал. Он искусно владел всеми жанрами эпоса. Во всем мире признан Горький как драматург-новатор, мастер социально-политической драмы с публицистической тенденцией. Несколько томов составила «чистая» публицистика Горького: строго деловая и художественного достоинства, гражданская и литературно-критическая, в жанрах очерка, фельетона (памфлета), статьи, письма, обращения (речи, приветствия). Оригинальна его лирика в сплаве с эпикой.

Высокая сама по себе, жанровая культура Горького замечательна качествами, которые она обретала в эволюции художественных методов писателя. Возьмем близкие по художнической установке произведения «Фома Гордеев» и «Мать». Оба имеют четко выраженную эпическую форму повествования с ярким публицистическим пафосом. В их коллизиях доминируют социальные конфликты при опоре на индивидуальные судьбы центральных персонажей. Близки системы образов, сюжетные ветви и объемы произведений, это побуждает литературоведов называть оба произведения то повестями, то романами. И тем не менее это очень разные повести (романы), прежде всего — по типам их реализма. Сила критического реализма, характерная для романа о купце-бунтаре, обогатилась в романе «Мать» революционным оптимизмом реализма социалистического.

Многогранность творческой индивидуальности Горького отчетливо проявилась и в художественных методах, которыми он пользовался, — романтизме и реализме.

Романтизм могуч напряжением человеческих качеств достоинства и силы в любви («Девушка и Смерть»,

«Макар Чудра», «Гривенник»), в людях («Старуха Изергиль», «Песня о Соколе», «Едут»), социальной борьбе («Песня о Буревестнике», «Ма-аленькая!», «Человек»).

Лет двадцать до Октября в творчестве Горького сочетались эти два метода: он создавал романтические и реалистические произведения. Сравним хронологию в двух рядах: бесспорно романтическом — «Макар Чудра», «Девушка и Смерть» (1892), «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе» (1895), «Песня о Буревестнике» (1901) — и традиционно реалистическом — «Дед Архип и Ленька», «Вывод» (1894), «Челкаш» (1895), «Супруги Орловы» (1897), «Трое» (1901).

Крылатый романтизм нередко соседствует с острокритическим реализмом на страницах одного произведения — в рассказах «Старуха Изергиль», «Рождение человека», «Страсти-Мордасти».

Это был художественный синтез на подступах к гармонии реалистического и романтического начал в социалистическом реализме, основоположником которого не случайно стал Горький. Здесь же истоки широко признанного ныне романтического течения в литературе социалистического реализма.

В творчестве Горького полнее, чем у кого-либо другого, представлен социалистический реализм как художественная система, имеются все модификации метода, которые обычно рассматриваются литературоведами в «стилевых течениях» советской литературы.

Типология течений социалистического реализма еще не сложилась в общепризнанную концепцию. Главный недостаток — различие исходных принципов. Одни дифференцируют социалистический реализм по течениям литературного процесса, которые существуют в направлении, другие по модификациям (типам, разновидностям) художественного метода. Третьи не различают их, ставят в один ряд. Существуют типологические конструкции, где названные меры смешались с литературно-родовыми, жанрово-стилевыми и даже тематическими. Но в этой типологии есть и нечто общее, поддающееся систематизации на единой основе. Я соотношу это с творчеством классика нашей литературы в своем обобщении — по сущностным особенностям художественного метода двух уровней.

На высшем уровне (в первом подразделении), по формам художественного воплощения первоосновы реа-

лизма — реалий, творческий метод Горького на обоих этапах развития (критическом и социалистическом) имеет две модификации (типа): собирательный и фактографический (документальный) реализм. В досоциалистическом реализме есть и третья, фантастически-отвлеченная модификация, или условный реализм («О чиже, который лгал, и о дятле — любителе истины», «Разговор по душам»).

Наиболее оригинальным вкладом Горького в реализм под таким углом зрения является художественная фактография. Невыдуманная по содержанию и художественная по форме, именуемая сейчас художественно-документальной, эта литература образовала одно из сильнейших течений социалистического реализма. Своим утверждением в русской литературе XX века фактографический (документальный) реализм больше всех обязан Горькому.

Известны его литературные портреты в жанрах очерка и рассказа с шедевром мировой Ленинианы — очерком «В. И. Ленин». Фактографична или создана на фактической основе большая часть его новеллистики, например цикл «Автобиографические рассказы», названный так в публикации журналом «Красная новь» (1923, № 1—6): «Время Короленко», «В. Г. Короленко», «О вреде философии», «Сторож», «О первой любви». Достоверно подлинны главные персонажи и ситуации в повестях «Хозяин», «Детство», «В людях», «Мои университеты».

Однако никто не усомнился в художественной полноценности этих произведений, не упрекал автора в натурализме, чем часто грешит фактография. Проза Горького — классическое средоточие предметов фактографической типизации, реализма «прямого смысла». Им же сформулирован вечный в своей бесспорности закон реалистической фактографии: «Факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение пред фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл» (26, 296)[1].

Реализм — не мертвые реалии, не только предметный мир. При всех типах художественного метода изображение одухотворяется и тоже по-разному: внутренним

смыслом объективно-эпических описаний (художественным подтекстом), романтизацией или аналитическим обнажением идей. Это другой уровень, второй ряд системы модификаций, на основе которых образовалось еще три течения социалистического реализма, имеющихся в каждом из вышеназванных (собирательном, фактографическом и условном): эпически изобразительное, романтическое и аналитическое. Писательский гений Горького проявил себя в каждом из них, сделав автора основоположником и этих тенденций в творческом методе.

Романы, большинство повестей и многие рассказы Горького построены на «объективной основе — фундаменте эпики» (И. Кузьмичев)[2] или — «чистая» эпика, объективно-изобразительный реализм типа, определяемого сегодня как «эпически объективное повествование» (В. Щербина)[3], «чистокровный реализм» (М. Шолохов)[4], «суровый», или «трезвый», реализм (А. Овчаренко)[5], «непосредственный реализм» (С. Петров)[6]. Произведением высшей пробы такого реализма является «Жизнь Клима Самгина».

Это идейно-художественные структуры, тяготеющие к типу классического реализма, которому отдавал предпочтение Ф. Энгельс в известном письме к М. Каутской: «...Я думаю, что тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать...»[7]. В романе «Жизнь Клима Самгина» нет прямых, обнаженных по содержанию оценок изображаемого в авторских характеристиках. Внешне горьковское повествование здесь беспристрастно. Наше восприятие персонажей Горький запрограммировал их «поведением», достоинствами и недостатками с читательской точки зрения.

Рассмотрим под этим углом центральный образ. Поначалу автор возбуждает у нас благосклонный интерес к мальчику из народнической семьи даже в неблаговидных поступках, когда Клим хитрит, самоутверждаясь. Отрицательные черты в характере на большом протяжении романа ординарно неброски и компенсируются положительными. Нравственные затруднения Клима, особенно наедине с собой, мы нередко принимаем с сочувствием за его самокритичность. Нам импонируют социальные искания, общение с передовой интеллигенцией. Только к концу повествования становится понятным, что это была «история пустой души» в диалектическом

процессе «разрушения личности», жизненная драма интеллигента-индивидуалиста.

Эпос «Жизни Клима Самгина» давно привлекает внимание многих исследователей в обоих смыслах понятия: литературно-родовом и жанровом. Однако как один из типов социалистического реализма в связи с проблемой соответствующего течения эпика Горького остается еще не постигнутым у нас уроком. Литературно-критический суд над произведениями Ю. Бондарева «Батальоны просят огня» и «Игра», «Вокруг да около» Ф. Абрамова и «Вологодской свадьбой» А. Яшина, повестями Ю. Трифонова об интеллигенции и другими в советской литературе 50—80-х годов по существу схож с напостовско-лефовским отношением к «Делу Артамоновых» и «Жизни Клима Самгина». Эпической объективности социалистического реализма часто приписывается объективизм.

Кроме историко-литературной поучительности для критиков, горьковские уроки имеют большое значение как социально активное искусство в чистой эпике. Ждут творческого усвоения ювелирные нюансы портретов и пейзажей, психологическое воздействие на читателя при кажущейся нейтральности повествования (скажем, «скрытая сатира»), диалектика сознания в импульсах чувств, совести.

В романах «Мать», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина» и других произведениях Горького есть идеологически обнаженные, публицистические страницы. Однако по форме и они эпичны, потому что являются содержанием диалогов, а то и полилогов, споров, когда общий смысл, истину читатель должен определить сам. Названные романы обозначили главное, эпически объективное русло в литературе социалистического реализма, которое расширили и углубили «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Братья и сестры» («Пряслины») Ф. Абрамова, «Судьба» П. Проскурина, проза В. Быкова, В. Распутина, В. Шукшина и других авторов.

Романтическая теденция в социалистическом реализме Горького слабее, чем была прежде, однако не замерла. Она дает знать о себе как составной элемент нового метода, причем по-разному: революционным пафосом романа «Мать», необыкновенным героизмом в экстремальных ситуациях документального рассказа «Камо», стилем страниц о Человеке с большой буквы в очерке

«В. И. Ленин», где не случайно приведены следующие слова Ильича о Горьком: «Загадочный вы человек, в литературе как будто хороший реалист, а в отношении к людям — романтик» (17, 44).

Ленин в изображении Горького и «прост и прям, как все, что говорилось им», «как-то слишком прост», и — «великое дитя окаянного мира сего, прекрасный человек, которому нужно было принести себя в жертву вражды и ненависти ради осуществления дела любви»; «нет сил, которые могли бы затемнить факел, поднятый Лениным в душной тьме обезумевшего мира» (с. 57, 30, 46).

Количество и качество романтизма в соотношении с реалистической основой сделали очерк «В. И. Ленин» одним из первых творений романтичной модификации социалистического реализма и его романтического течения, которое обозначили в истории нашей литературы «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Хорошо!» В. Маяковского, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Смерть пионерки» Э. Багрицкого, «Россия» А. Прокофьева, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Корабельная чаща» М. Пришвина, «Проданная Венера» Вас. Федорова, «Белый пароход» и «Буранный полустанок» Ч. Айтматова.

В художественных произведениях Горького находятся истоки и той тенденции социалистического реализма, которую называют «логикой жизни» (А. Овчаренко)[5], «поэтизацией разума» (И. Кузьмичев)[2], «обнаженной интеллектуальностью» (А. Иезуитов)[8]. Очевидной потребности в слове, которое обобщало бы эти определения, на мой взгляд, отвечает понятие «художественно-аналитическая литература» (течение, тенденция и т. д.).

У Горького это, как правило, — «публицистичная социология» пьес «Враги», «Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие», очерковой прозы и множества статей художественного достоинства. Литературным образцом такого рода является и очерк «В. И. Ленин». Несмотря на фактографичность, да еще в жанре, который многие литературоведы считают полубеллетристикой, мы имеем дело с высокохудожественным произведением. Идейно-художественное богатство очерка — результат его многогранности в типологических измерениях творческого метода, взаимодействия трех модификаций.

Аналитичный реализм многообразен и сам по себе. Вспомним публицистическую лирику «Во весь голос» В. Маяковского, философскую публицистику эпопей «Середина века» В. Луговского и «За далью — даль» А. Твардовского, «ученый роман» Л. Леонова «Русский лес», художественно-историческое повествование В. Чивилихина «Память».

Все пути, проложенные М. Горьким в социалистическом реализме, стали надежными ориентирами для всей литературы, о чем свидетельствуют рассмотренные нами потоки (течения) в одном, соцреалистическом направлении, самом широком и стремительном в мировой литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — М.: Гослитиздат, 1949—1956.

[2] *Кузьмичев И.* Герой и народ: Раздумья о судьбах эпопеи. — М.: Современник, 1973. — С. 44, 95.

[3] *Щербина В.* Искусство живое, развивающееся // Актуальные проблемы социалистического реализма. — М.: Советский писатель, 1969. — С. 59.

[4] Слово о Шолохове: Сб. статей. — М.: Правда, 1973. — С. 311.

[5] *Овчаренко А.* Социалистическая литература и современный литературный процесс. — М.: Современник, 1975. — С. 217, 206.

[6] *Петров С.* Социалистический реализм. — М.: Просвещение, 1977. — С. 229.

[7] *Маркс К. и Энгельс Ф.* Соч. — М.: Госполитиздат, 1964. — Т. 36. — С. 333.

[8] *Иезуитов А.* Социалистический реализм в теоретическом освещении. — Л.: Наука, 1975. — С. 96.

◆

Л. А. СПИРИДОНОВА

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО

Слагаемыми исторического сознания являются свод конкретных знаний о прошлом, изучение существующих исторических концепций и их осмысление автором. Для Горького, помимо этого, немаловажным фактором является личное участие в исторических событиях и их изображение с позиций метода социалистического реализма. Не претендуя на всесторонний охват темы, попытаемся остановиться на некоторых ее аспектах.

С ранней юности Горький проявлял интерес к изуче-

нию истории. В его нижегородской библиотеке хранились книги К. Ф. Беккера «Древняя история», обработанная В. Мюллером (ч. 1—3, СПб., 1890), Плутарха «Сравнительные жизнеописания» (изд. Суворина, СПб., 1891), Тита Ливия «Римская история от основания города» (кн. 1—5, М., 1897), А. Трачевского «Русская история» (СПб., 1895), труды О. Тьерри, Ф. Шлоссера, С. Платонова, М. Ковалевского и даже «Полидора Вергилиа Урбинского. осьм книг о изобретателях вещей. Пер. с латинского на славенорусский язык в Москве и напечатаны повелением Великого Государя Царя и Великого Князя Петра Первого Всероссийского императора» (М., 1720)[1].

Еще более внушителен раздел истории в личной библиотеке Горького в Москве. В ее вместительных шкафах хранится 838 книг по истории России и 530 — по всеобщей истории. Среди них фундаментальные издания С. Соловьева, В. Ключевского, М. Щербатова, Н. Костомарова, С. Платонова, девятитомная «История России в XIX в.» издания Гранат, «Русская история» Н. Павлова, М. Покровского, «Неизданные сочинения и переписка» Н. М. Карамзина и многие другие.

В разделе «Всеобщая история» бросаются в глаза 12 томов «Истории французской революции 1879 года» Луи Блана, 15 томов «Всеобщей истории» Г. Вебера, семитомная «История упадка и разрушения Римской империи» Э. Гиббона, многотомные работы Ф. Шлоссера, М. Каррьера, Ф. Моммсена, Г. Фереро, Ж. Мишле, Г. Бокля, О. Далина, полное собрание сочинений Маколея.

Подбор книг свидетельствует о том, что Горького интересовали не только ярко освещенные магистрали, но и полутемные закоулки прошлого. Поражают широта и энциклопедичность его знаний, пристальное внимание к документу, будь то рукописные депеши маркиза де ла Шетарди, «Записки о Московии XVI в. сэра Джерома Горсея» или «Календарь русской революции» под ред. В. Л. Бурцева. Что касается русского раздела, в библиотеке Горького он начинается «Летописцем, содержащим российскую историю от 1206 лета до 1534 лета» и «Древним Летописцем», в котором заключена «Повесть происшествий, бывших в России при владении 14 великих князей, сперва Владимирских, потом Московских».

Достаточно раскрыть некоторые книги, чтобы убедиться, что интерес Горького к истории был глубоким и

серьезным. Он не просто читал, а внимательнейшим образом изучал прошлое, сравнивал разные исторические концепции, замечал ошибки и неточности исследователей. На многих книгах имеются его пометы: на томах «Истории французской революции» Луи Блана, двухтомной «Истории умственного развития Европы» Д. У. Дреппера, «Римской истории» Ф. Моммсена, шести томах «Всемирной истории» Ф. Шлоссера. Иногда пометы Горького превращаются чуть ли не в конспект книги, как это было с трудом Э. Гиббона.

Чтобы показать, насколько целенаправленным было горьковское чтение, обратимся хотя бы к некоторым пометам писателя. Читая т. XI «Истории России с древнейших времен» С. Соловьева, он отчеркивает все свидетельства о народных волнениях в царствование Алексея Михайловича. Его красный карандаш заметен там, где говорится, что «от помещиков и вотчинников Брянских, Корачевских и путивльских бегут крестьяне толпами...»[2]. Много помет в главе V, повествующей о восстании и гибели Степана Разина, о казни Федора Шелудяка и др. В XXIII томе, посвященном царствованию Елизаветы Петровны, Горький отметил страницы, рассказывающие о «битве» воинской команды капитана Махова с беглыми крестьянами. Он подчеркнул: «беглые натаскали большие кучи каменья и песку, на крыши втащили огромные колоды и повесили на веревках: если осаждающие подойдут близко, то станут метать камнями, сыпать в глаза песком и с изб опускать привязанные колоды»[3].

Особенно понравилось Горькому замечание историка, что «беглые, засевшие в Коростине улице, называют свое воровское собрание комиссиею»[4]. Как мы видим, внимание писателя привлекают исторические факты, свидетельствующие не только о бунтарстве угнетенных, но и о росте народного самосознания на Руси.

Примечательны пометы Горького на книге Н. Костомарова «Смутное время московского государства в начале XVII столетия» (1604—1613)». Их особенно много на страницах, повествующих о восстании Болотникова. А на стр. 53 волнистой красной чертой отчеркнуто: говорили, что «теперь настало время отплатить прежним сильным мира сего, что царь Димитрий на то идет, чтобы все перевернуть на Руси: богатые должны обнищать, нищие обогатеть, бояре станут мужиками, а холопи и

мужики вознесутся в боярство и будут править зем
лею»[5].

Горький внимателен ко всем свидетельствам истори
ков, повествующих о фактах социальной борьбы на Ру
си, борьбы за национальную независимость, стремлени
сохранить самобытный уклад и вольные порядки. О
сделал 42 пометы на книге С. Ф. Платонова «Смутно
время». Заметив, что весь север на рубеже XVI—
XVII вв. «стал краем свободного крестьянства», Горь
кий отчеркивает фразу: «Москва обошлась очень круто
с новгородскими порядками, и они «извелись очень ско
ро»[6]. Он присоединяется к выводу историка, что общест
венные низы, боровшиеся за вольную жизнь и нацио
нальную самобытность в эпоху Смутного времени, про
играли после избрания Михаила Федоровича. «Классо
вая борьба, шедшая длительно и упорно, не привела к
революционной перемене общественных отношений»[7].

Стремясь к наиболее полному и объективному пости
жению прошлого, Горький сравнивает между собой ис
торические версии разных авторов. Так, о Смутном
времени он читает у С. Соловьева, М. Щербатова,
Н. Костомарова, В. Ключевского, С. Платонова и дру
гих. А задумав написать произведение о Павле I, про
сит прислать все имеющиеся книги на эту тему и, поми
мо общих трудов, внимательно штудирует монографии
А. Г. Брикнера.

На протяжении долгих лет Горький разыскивает и
приобретает иллюстрированные сборники «Древняя и
новая Россия», выходившие в 1875—1881 годах, выписы
вает журналы «Историческая летопись», «Красный ар
хив», коллекционирует сборники «Осмнадцатый век», не
пропускает ни одного выпуска стенографических отчетов
«Падение царского режима». Даже 27—30 мая 1936 го
да у его кровати вместе с другими книгами лежали
«Исторические сборники Академии наук СССР» (№ 1
и 3 за 1934 год) и книга Л. П. Потапова «Разложение
родового строя у племен Северного Алтая» (М.; Л.,
1935), а в последние дни жизни — книга Е. Тарле «На
полеон».

Прочный и серьезный интерес к истории, характер
ный для Горького, сочетался с не менее серьезным кри
тическим осмыслением исторических событий в его твор
честве. Судя по пометам на «Курсе русской истории»
В. Ключевского, Горький критически относился к рабо
там, созданным в описательно-эмпирическом духе или

в традициях культурно-исторической школы. В центре
его внимания анализ социально-исторического процес
са, вопрос о роли народных масс в истории, а также
попытки определить «народный темперамент», «быто
вые условия и духовные особенности» жизни нации. На
одной из страниц книги Горький отчеркнул фразу: «В
государстве народ становится не только политической,
но и исторической личностью, с более или менее ясно
выраженным национальным характером и сознанием
своего мирового значения»[8]. Знаком «нота бене» он от
метил высказывание Ключевского о характере русского
крестьянина: «Ни один народ в Европе не способен к
такому напряжению труда на короткое время, какое мо
жет развить великоросс, но и нигде в Европе, кажется,
не найдется такой непривычки к ровному умеренному
постоянному труду, как в той же Великороссии»[9]. Си
ним и красным карандашами и выразительным восклица
тельным знаком сопровождаются слова на стр. 388:
«Кажется, что можно придумать кривее и извилистее
великорусского проселка? Точно змея проползла. А по
пробуйте пройти прямее: только проплутаете и выйдете
на ту же извилистую тропу»[10].

Раздумья о национальном своеобразии русского на
рода, его историческом прошлом и дальнейших путях
развития страны сочетались у Горького с неизменной
верой в революционное преобразование действительно
сти. Его интересовали не голые исторические факты са
ми по себе, а живая связь времен, позволяющая предуг
адать направление развития общества. История осозна
ется им как кровавая борьба угнетателей и угнетенных,
как вечное движение к справедливости и истине.

Еще 18-летним юношей, работая в хлебопекарне
В. С. Семенова, Горький внушает окружающим его ка
занским рабочим «надежду на возможность иной, более
легкой и осмысленной жизни» (16, 37). Судя по авто
биографическому рассказу «Коновалов», он делал это,
в частности, с помощью исторической монографии
Н. Костомарова «Бунт Стеньки Разина» (СПб., 1859).
Вот как описывает Горький преображение босяка Ко
новалова под влиянием чтения сцены пыток Разина:
«Нечто львиное, огневое было в его сжатой в ком мус
кулов фигуре... Казалось, что какие-то узы крови, не
разрывные, не остывшие за три столетия, до сей поры
связывают этого босяка со Стенькой...» (3, 27).

От раннего рассказа до эпопеи «Жизнь Клима Сам-

гина», имеющей подзаголовок «Сорок лет», история зримо и незримо присутствует в творчестве Горького. Порой она сама является содержанием произведения («Степан Разин»), порой — фоном, на котором оживают мастерски выписанные литературные портреты его героев. Живое биение пульса истории слышится в рассказах «Патруль», «Зрители», «Конституция», очерке «9 января».

Будучи свидетелем Кровавого воскресенья и участником Декабрьского вооруженного восстания, Горький пишет эти произведения по горячим следам событий. Иной, более высокий уровень историзма, базирующегося на марксистском понимании законов общественного развития и диалектики революционной борьбы пролетариата, в пьесе «Враги» и романе «Мать». Здесь современность предстает в ее движении по пути к социалистическому преобразованию мира.

Формирование исторического сознания в творчестве Горького неразрывно связано с борьбой против модных «исторических» концепций. Такова, например, философия русской истории, созданная в начале 1920-х годов «евразийцами» (Н. С. Трубецкой, П. Н. Савицкий, Г. В. Вернадский и др.). Исходя из признания благотворной роли Востока в историческом развитии России, эта группа эмигрантов противопоставляла Европе как носительнице космополитизма Срединный Материк — Евразию, простирающуюся от Тихого океана до Адриатического моря. Попытки создания единого Евразийского государства они усматривали в истории скифов, гуннов, хазар, татаро-монголов и др. В соответствии с этим «месторазвитием» России считалась «монголосфера», а татарское иго изображалось прогрессивным периодом ее истории. Русскую историю «евразийцы» начинали не из Киева, а из туранских степей. В советской России они усматривали порабощение народа интернационалистами западноевропейского толка и призывали к возрождению «настоящей» русско-туранской России — Евразии, духовной основой которой должно быть православно-мусульманское «бытовое исповедничество».

Теории «евразийцев» базировались на весьма зыбкой основе геополитики — науки о географическом распространении и географическом характере государства. Так, Г. В. Вернадский, автор «Опыта истории Евразии V—XX вв.», в основу деления русской истории на периоды положил соотношение между лесом и степью. Горь-

кий выступил с резкой критикой «евразийства». В письме И. М. Касаткину 16 февраля 1926 года он заметил, что в Праге «есть такая секта эмигрантов, утверждающих, что Русь — не Европа, не Азия, а Евразия. Это несколько напоминает бездарнейшую болтовню Иванова-Разумника о Скифии»[11].

Высмеивая мессианские теории Иванова-Разумника и мистическую концепцию общественного прогресса, Горький выступал с позиций научного марксистского историзма. Характерны его пометы на книгах Г. В. Вернадского «Начертание русской истории» (Прага, 1927) и П. Н. Савицкого «Геополитические заметки по русской истории» (Прага, 1927). Горький уличает «евразийцев» в тенденциозности и сомнительности выводов. Он сомневается в утверждении Вернадского, что этнической основой русского народа являются скифские, варяжские, а позже монголо-турецкие и финские элементы. Около фразы «Русский народ обладает удивительной способностью впитывать в себя чуждые этнические элементы и их усваивать» Горький ставит большой вопросительный знак и пишет: «Так ли?»[12].

В противовес подобного рода «теориям» в творчестве Горького складывалась целостная концепция истории в ее движении к социализму. В ее основе — научное марксистско-ленинское понимание историзма, основанное на знании объективных законов развития общества. Формирование исторического сознания, начатое еще в раннем творчестве писателя, завершилось в эпопее «Жизнь Клима Самгина», где сорок лет жизни России взяты не только в историческом, но политическом, социально-экономическом, философском и эстетическом ракурсах.

В 1906 году Горький писал: «Теперь мы, русские, потащим мир вперед»[13]. Изображение действительности в ее революционном развитии позволило писателю внести новаторский вклад в формирование искусства социалистического реализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Балика Д. А.* Личная библиотека А. М. Горького нижегородских лет. — Горький, 1948. — С. 21.

[2] *Соловьев С.* История России с древнейших времен. — СПб., 1861. — Т. 11. — С. 24.

[3] Там же. — М., 1873. — Т. 23. — С. 23.

[4] Там же. — С. 25.

[5] *Костомаров Н.* Смутное время Московского государства в н чале XVII столетия. (1604—1613). — СПб., 1863. — Т. 1—3. С. 53.

[6] *Платонов С. Ф.* Смутное время: Очерк истории внутренне кризиса и общественной борьбы в Московском государстве XVI XVII веков. — Пг., 1923. — С. 21.

[7] Там же. — С. 156.

[8] Курс русской истории проф. В. Ключевского. — М., 1806. Ч. I—II. — С. 13.

[9] Там же. — С. 386.

[10] Там же. — С. 388.

[11] *Горький М.* Письма о литературе. — М., 1957. — С. 316.

[12] *Вернадский Г. В.* Начертание русской истории. — Прат 1927. — Ч. I. — С. 11.

[13] Лит. наследство. — М., 1965. — Т. 72. — С. 272.

◆

Л. М. БОРИСОВА

М. ГОРЬКИЙ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДРАМЫ

Многие особенности современной драмы исследовате ли связывают с захватившим литературу процессом взаимовлияния родов. И не просто взаимовлияния. Ино гда ситуация определяется как «тотальное взаимопро никновение»[1]. Мысль о влиянии на драму лирики и эпи ческих жанров, главным образом романа, утверждается в академической «Теории литературы», содержится в многочисленных учебных пособиях. Сегодня, пожалуй без нее не обходится ни одна монография, ни одно дис сертационное исследование. Вся история советской дра матургии, начиная с первых ее шагов и кончая пьесами А. Арбузова[2], предстает порой как неуклонное сближе ние драмы с романом, так что и обычные прегрешения перед художественностью проходят иногда под видом «эпичности», «романного влияния».

Взаимовлияние порождает разветвленную исследова тельскую проблематику. Предметом особой заботы ли тературоведов становятся инсценировки (в последние годы театр, как никогда, настойчиво осваивает прозу), а также отыскание «драмы в романе» (выражение В. Днепрова) и конкретных проявлений эпического на чала в драме, ее сюжете, конфликте, композиции. Во всех случаях исследователи приходят к выводу, что только в союзе с романом, видоизменяясь, наполняясь

эпическим содержанием, драма может развиваться плодотворно. С некоторых пор в ней почему-то особенно ценится широта охвата событий. В то же время сама по себе драматическая форма считается как бы недостаточной, ограниченной, стесняющей писателя. Очевидно, поэтому вопрос о специфике того или иного драматического жанра часто решают путем одного несложного арифметического действия — вычитания, отнимая от некоего гипотетического произведения, в котором «все» есть, те качества, которых нет у искомого жанра[3].

При таком подходе понятия «драма» и «литература» иногда попадают едва ли не в оппозицию. «В лице Чехова, — пишет, например, Т. К. Шах-Азизова, — в театре побеждает реализм такой силы и широты, что впервые ставит драму вровень со всей большой литературой»[4]. А что же в таком случае драматургия Шекспира, Мольера, Грибоедова, Островского?

Утверждая драму романного типа, истоки ее, как видно из приведенной выше цитаты, исследователи нередко находят в литературе рубежа XIX—XX веков, в так называемой «новой драме». Любопытно, что на этом пути, в развитии тезиса о слиянии драмы с романом, наших современников намного обогнали авторы некоторых «литературных законопроектов» начала века. Один из них, Ал. Луговой, предвидел появление пьесы, которая одновременно будет и романом. Для этого, по его мнению, достаточно развернуть ремарки, добиться в них беллетристической описательности. И тогда «роман-драма» будет читаться совершенно так же, как всякое другое беллетристическое произведение, и читатель может даже не замечать, что оно приспособлено к представлению его в театре. А при постановке его не будет надобности ни в каких переделках, ни в каких приспособлениях, потому что все уже будет дано в самом произведении»[5]. Сам Чехов избежал бы в свое время непонимания, если бы обратился к этой форме, — заключал Ал. Луговой и ссылался под конец на свой собственный драматургический опыт. Нет необходимости анализировать его, поскольку — нетрудно догадаться — он оказался много хуже Чехова.

Однако на рубеже веков в драме произошли и действительно значительные изменения. В русской литературе это связано с творчеством Чехова и Горького. Но если о пьесах Чехова, лишенных, как говорят, «высоковольтной драматической напряженности» (З. Паперный),

исследователи спорят, решая, какое влияние в них сильнее — лирическое или романное, то в драматургии Горького всегда видят своеобразный драматургический эпос[6].

Думается, что правильнее поступали критики-современники, когда начинали характеристику пьес Чехова и Горького с особенностей их сильного и своеобразного драматизма. «В созданной ими драме всего важнее ее глубоко трагический замысел. Новое искусство возродило трагизм в наиболее соответствующей ему драматической форме»[7], — писал, в частности, Е. Аничков. Другое дело, что трагическое Е. Аничков понимает по Шопенгауэру: «горе человечества, господство случая и ошибки, падение честного, триумф злого». Именно так, по мысли критика, «объясняют катастрофу жизненной трагедии и люди «На дне»[8]. С такой трактовкой, разумеется, нельзя согласиться, она бесконечно обедняет драму Горького.

Как известно, на Горького-драматурга оказали большое влияние пьесы Чехова, которые он воспринял как «совершенно новый вид драматического искусства». Драматургия Чехова во многом, действительно, является отклонением от аристотелевского театра. На место традиционного героя заступает в ней группа героев. Нет здесь и традиционного антагониста. Противником чеховских героев выступает не какой-нибудь конкретный человек, а огромная внеличная сила, сила социальной среды. И поэтому конфликт из области внешнего действия целиком переносится в сферу действия внутреннего.

О чеховских пьесах часто пишут как о «повествовательных». И впрямь может показаться, что в них воспроизводится обычное, «эпическое» течение жизни. На первый взгляд, Чеховым смонтированы случайные, ничем не примечательные эпизоды, которые при желании легко можно заменить какими-нибудь другими. Но какими другими? Раневская покидает родовое имение — для нее это единственный дом, единственный сад, здесь прошло детство. Маша прощается с Вершининым — думать, что у чеховской героини может быть сколько угодно историй такого года, значит с кем-то ее путать.

Но пьесы Чехова не просто насыщены драматизмом. У Чехова своя, выросшая из запросов его времени, концепция трагического. Ее не совсем верно определяют иногда как трагическое в повседневности. Настоящую драму Чехов видел в бездействии лучшей, образованной части русского общества. Проблема, казалось бы, су-

губо романическая, новый вариант «обломовщины», но в период обострения общественных противоречий Чехов не случайно облекает ее в драматическую форму. Драма, язык которой — борьба, и полное отсутствие сколько-нибудь стойкого «воления» (выражение Гегеля) на сцене — уже само это несовпадение должно было электризовать зал. И Горький лучше всех понял эту особенность чеховской драматургии.

Но Горький не повторяет Чехова, а, опираясь на его творческий опыт, идет дальше. Прежде всего он возвращает драме утраченную было ею действенность.

Если у Чехова конфликт человека со средой, с временем носит как бы внеличный характер, то Горький, говоря словами Блока, «вочеловечивает» этот конфликт. Это не было возвратом к прежней схеме. В драматическом поединке сошлись на сей раз не персонифицированные выражения добра и зла, а представители классов, партий.

Горький глубоко проработал идейную подоплеку драматического противостояния — в этом отличие его пьесы от традиционной. Отличие же ее от характерных для начала века форм интеллектуальной драмы заключается в том, что мысль становится у Горького непосредственным двигателем, пружиной драматического действия и не только не ослабляет его, а, наоборот, придает ему дополнительную энергию.

Такой конфликт требует и особого разрешения. Если у Чехова финал не снимает противоречий в жизни героев, то у Горького это действительно выход из создавшейся ситуации. Герои Горького не перестают искать его даже в казалось бы безвыходных жизненных положениях, тем самым писатель помогает найти выход и зрителю своей драмы.

Таким образом, не распад драматической формы, не простое заимствование средств у других литературных родов, не только отталкивание от традиции, но и возвращение к ней на качественно новом витке развития наблюдаем мы в драматургии начала века. И на новый виток развития выводит драматургию Горький. В этом его огромная заслуга перед драматургией и искусством социалистического реализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Глинкин П. Е.* Жанр и композиция. Категория анализа.//Соотношение жанра и композиции. — Калининград, 1985. — С. 14.

[2] См.: *Барбой Ю. М.* Эпическое и драматическое в советской драматургии 20-х — начала 30-х годов / Автореф. канд. дис. 7, 1975; *Барабаш Н. А.* Театральность драматургии А. Н. Арбузова / Автореф. канд. дис. — Ташкент, 1984.

[3] Так, на наш взгляд, поступает А. Н. Богданов в учебном пособии «Жанры советской драматургии». Казань, 1966.

[4] *Шах-Азизова Т. К.* Чехов и западноевропейская драма его времени. — М., 1966. — С. 144.

[5] *Луговой Ал.* Роман-драма. Опыт литературного «законопроекта» // Театр и искусство. — Пб., 1910. — № 22. — С. 441.

[6] См.: *Кургинян М. С.* Эпическая драма и новые формы повествования в романе // Проблемы художественной формы социалистического реализма. — М., 1971. — Т. 11.

[7] *Аничков Евгений.* Литературные образы и мнения. — СПб., 1903. — С. 98—99.

[8] Там же. — С. 120.

◆

П. В. КУПРИЯНОВСКИЙ

А. ВОРОНСКИЙ О М. ГОРЬКОМ И «ГОРЬКОВСКОЙ ШКОЛЕ» В ЛИТЕРАТУРЕ

При изучении большой и сложной проблемы значения Горького в становлении и развитии социалистического реализма особый интерес представляют оценки современников, остро ощущавших его роль вождя молодой советской литературы.

А. К. Воронский был одним из первых, кто при решении вопроса о путях создания новой литературы после Октября сознательно ориентировался на художественный опыт Горького. Особенно ярко это проявилось в период, когда он редактировал журнал «Красная новь» (1921—1927). 26 ноября 1927 года он писал Горькому: «Расходясь с Вами в некоторых взглядах, я всегда любил и уважал и ценил Ваш чудесный талант. «Красная новь» была в основном ставкой на Вас, на Вашу литературную традицию, я сказал бы — на Вашу школу»[1].

Под «горьковской школой» критик имел в виду не группу писателей-учеников, а широкое литературное движение, создававшееся творчеством многих индивидуальностей. В рамках этого движения закладывались принципы социалистического реализма, Воронский же пользовался термином «новый реализм». Он вкладывал в него такое содержание, которое свидетельствует о глубине и прозорливости теоретического мышления крити-

ка. Еще в 1923 году он заявлял: «Думается, что современное искусство идет к своеобразному сочетанию реализма с романтизмом, к неореализму, но такому, в котором реализм остается все-таки господствующим началом»[2]. Эта формула родилась после глубокого анализа художественного метода Горького и первых произведений молодой советской литературы. Вот что, например, говорил Воронский в 1922 году в известной работе о Вс. Иванове: «Тридцать лет тому назад в русскую литературу вошел А. М. Горький (Пешков). Он был первым вестником русской революции. Он вышел тоже из низовой, взыскующей града Руси. Он внес в литературу романтику первых дней революции, свежесть поднимающихся низов, их духовную жажду и неудовлетворенность. Вс. Иванов идет от Горького, он его продолжатель» (с. 116).

В «Красной нови», более чем в других изданиях 20-х годов, шел целенаправленный процесс консолидации советской литературы как определенного художественного направления. Немалую роль играло то обстоятельство, что литературный отдел журнала вначале редактировал Горький. И в дальнейшем он оказывал влияние на его состав своими советами редактору. Что касается самого Воронского, то для него творчество Горького и горьковские традиции имели первостепенное значение. Почти все наиболее значительное из того, что написал в это время Горький, было напечатано в «Красной нови». По наблюдению Н. И. Дикушиной, на основании переписки Горького и Воронского «можно судить, что они обнаруживали почти полное единство в оценке творчества С. Есенина, Вс. Иванова, Л. Сейфуллиной, Л. Леонова, И. Бабеля, Н. Тихонова, В. Казина, Ю. Олеши, А. Фадеева, А. Платонова, А. Чапыгина, С. Сергеева-Ценского, М. Пришвина и многих других литераторов, в творчестве которых видели зримые приметы новой литературы. И всячески поддерживали авторов, старались привлечь к журналу»[3].

Формирование новой литературы, подлинно демократической, связанной прочными корнями с рабоче-крестьянской массой, выражающей идеи пролетарской революции, было главным смыслом тесного и заинтересованного общения Горького и Воронского[4]. Горький говорил об этом так: «Мы оба делаем одно и то же дорогое нам, любимое нами дело»[5]. Это вовсе не означает, что в оценке современной литературы и творчества тех или иных

писателей они были во всем согласны (например, в отношении к Б. Пильняку, к роману С. Клычкова «Чертухинский балакирь»), но Горький находил вполне естественными подобные частные расхождения.

Принимая художественные принципы Горького и поддерживая горьковские традиции, Воронский, разумеется, был особенно внимателен к творчеству писателя. Ему, профессиональному революционеру, Горький был близок с молодых лет. Вспоминая дни юности, канун революции 1905 года, он подчеркивал, что произведения Горького своим пафосом «захватывали целиком», заставляли искать правду, верить в будущее, в то, что «Человек — это звучит гордо»[6]. Не случайно и то, что в своем литературно-художественном творчестве он ориентировался на Горького. В июле 1914 года он послал ему из ссылки два рассказа, вызвавшие живой отклик писателя. Образ Ленина — человека и вождя — в публицистической работе критика «Россия, человечество, человек и Ленин» во многом (хотя и не во всем) перекликается с горьковскими характеристиками Ленина в произведениях 1920—1924 годов[7]. Горький одобрял мемуарно-художественную прозу критика, написанную после ухода из журнала «Красная новь». Особенно его привлекали живые образы революционеров-подпольщиков, созданные с опорой на традиции классической литературы. Говоря о героях очерков, писатель отметил, что «впервые услышал голос настоящего революционера»[8].

Как критик Воронский многократно обращался к творчеству Горького. Уже в первой статье, где упоминается имя Горького, Воронский видит его возглавляющим целое литературное направление. 11 июня 1911 года в «Публицистических набросках», опубликованных в газете «Евпаторийские новости», он писал: «У нас была литература свежая, как майское утро. Во главе с Горьким она пела о «Буревестнике», о гордом свободном человеке, который хотел броситься в самую гущу жизни, она открывала широкие манящие дали, мечтала о жизни, заставляла верить, ждать и бороться». Через четыре месяца в одесской газете «Ясная заря», редактировавшейся В. В. Воронским, критик опубликовал в двух номерах (за 11 и 12 октября 1911 г.) статью «О Горьком», в которой дал развернутый разбор творчества писателя — не только раннего, но и таких произведений, как «Лето», «Исповедь», «Мать». Он решительно выступил против буржуазных критиков, провозгласивших «конец Горького». Горького он считал знаменем всего лучшего в литературе, что противостояло декадентству и упадничеству. Не принимая богостроительских тенденций писателя, Воронский вместе с тем в его новых героях увидел приобщение к «великому человеческому коллективу», их борьбу за «общечеловеческое счастье», что, с его точки зрения, обозначало новый этап в творчестве певца Буревестника[9].

С середины 1918 года по январь 1921 года Воронский редактировал губернскую газету «Рабочий край» в Иваново-Вознесенске. В газете он выступал и как литературный критик: им было опубликовано около 50 статей и рецензий на литературные темы. Редактируемая им газета проявляла к Горькому исключительный интерес. Некоторые ее сотрудники (Д. Семеновский, М. Артамонов) были хорошо известны писателю, находились в сфере его идейного и литературного влияния. Редактор поддерживал ориентацию местных писателей на Горького, в газете широко печатались материалы Горького и о нем[10].

В «Рабочем крае» Воронский напечатал три статьи о писателе: «Максим Горький с Советской властью» (12 сентября 1918 г.), «Русские белогвардейцы и Горький» (11 января 1921 г.), «М. Горький» (13 февраля 1921 г.). В первой статье подчеркивается, что «новожизненские» ошибки писателя носили временный характер, критик называет Горького «личным другом Ленина», гениальным художником и большим человеком — «плоть от плоти трудового народа». Поэтому, считает Воронский, Горький «не мог не признать огромную творческую работу Советов».

Особенно примечательна статья «М. Горький». Это первое свидетельство того, как был решен вопрос об издании журнала «Красная новь». В ней ярко переданы впечатления автора о Ленине и Горьком, об их беседе. Для него как будущего редактора журнала, безусловно, особое значение имели мысли Горького о старых и новых писателях, о новом читателе, о необходимости показывать успехи Советской России. Размышляя о Горьком, критик находит, что писатель воплощает тот тип художника, который необходим новой литературе, ибо синтезирует яркую творческую индивидуальность и коллективистское мироощущение. Как бы возражая теоретикам Пролеткульта, Воронский писал: «За разговорами

о коллективном творчестве не следует забывать, что вся кий художник только тогда велик, интересен, поучите лен, когда он говорит по-своему, когда в его произведе ниях проявляется все своеобразие и оригинальность ег духа. Без этого нет искусства».

Став во главе журнала, Воронский стремился прак тически реализовать то, что услышал во время встреч с Лениным и Горьким. В воспоминаниях «Встречи и бе седы с Максимом Горьким» он рассказывает: «В нача ле 1921 года, еще находясь в Иваново-Вознесенске, я решил испробовать свои силы на «толстом» литератур но-художественном журнале... Нужно было собрать ста рых и молодых художников слова, готовых работать на пользу Советской власти, и создать для этого соответст вующую литературную среду. Все эти мысли я изложил Владимиру Ильичу, который нашел их вполне своевре менными» (с. 52).

Характерно, что одной из первых работ Воронского в «Красной нови» была статья «Песни северного рабо чего края» (1921, № 2) о «кружке настоящих проле тарских поэтов» в Иваново-Вознесенске, которых хвалил Ленину Горький и которыми Ленин заинтересовался[11]. «Это подлинный рабоче-крестьянский демос», — сооб щал о кружке критик и утверждал, что появление та кого литературного объединения — свидетельство боль шого духовного богатства в народных недрах и что «трудящиеся смогут выдвинуть своих поэтов, романи стов, художников»[12].

Выявление и воспитание талантов из народа Воронский сочетал с привлечением в журнал писателей, заявивших о себе еще до Октября (Чапыгин, Пришвин, Сергеев-Ценский), что происходило не без влияния и советов Горького. Он поддерживал писателей, вышедших как из среды рабочих и крестьян, так и из среды интеллигенции («попутчики»). Его представления о путях развития советской литературы были лишены догматической и сектантской узости, свойственной пролеткультовцам, рапповцам и лефовцам, с которыми он вел принципиальную борьбу. И в этой борьбе он находил поддержку Горького.

Для Воронского Горький всегда оставался революционным, пролетарским художником, борцом за идеалы социализма, несмотря на отдельные ошибки и «несвоевременные мысли». Поэтому он не раз выступал в защиту писателя от наскоков не в меру ретивых критиков,

страдавших опасной болезнью «левизны». Он заявлял, что «вещь совершенно ни с чем не сообразная» — делать на основании некоторых ошибочных суждений Горького далеко идущие выводы («Красная новь». 1922. № 3. С. 267). Он выступал против В. Шкловского, который с формалистических позиций рассматривал новые произведения Горького — воспоминания, дневники, записки (Там же. 1924. № 5. С. 317). В связи с выходом книги «Воспоминания. Заметки из дневника» рапповско-напостовская критика стала видеть в «новом Горьком» полное отступничество от гуманистических и социалистических идеалов. И. Веров утверждал, что у Горького «человек перестал звучать гордо, буревестник перестал радоваться буре. И в этом усталом безверии — центр, самое существенное в новом Горьком»[13]. Печально известна статья Л. Сосновского в журнале «На посту» (1924. № 1), где о Горьком говорилось, что из Главсокола он превратился в Центроужа.

В этих условиях особое значение приобрела статья Воронского «О Горьком», написанная по поводу выхода в свет XVI, XVII, XVIII, XIX томов Собрания сочинений писателя. Она была напечатана в газете «Правда» 7 и 8 апреля 1926 года и в журнале «Красная новь» (1926. № 4). В статье «О Горьком» и примыкающей к ней статье «Вопросы художественного творчества» («Сибирские огни». 1928. № 1) рассматривается послеоктябрьское творчество писателя. Обе статьи подробно рассмотрены А. Г. Дементьевым в предисловии к сборнику Воронского «Литературно-критические статьи», что освобождает нас от подробного разговора о них. Но, полагаем, А. Г. Дементьев слишком акцентировал «спорные» и «неверные» суждения критика, на поверку не все они оказываются таковыми.

В литературной критике 20-х годов статья «О Горьком» — самая обстоятельная и глубокая о творчестве писателя после Октября. Она противостояла приведенным выше оценкам «нового Горького». Воронский не упрощает «нового Горького», а стремится разобраться в сложности и противоречивости его позиции. По поводу художественного миросозерцания писателя он делает ряд поправок и оговорок. С некоторыми из них, действительно, можно не согласиться (например, будто Горький вообще отрицает цельность в человеке). Но главное в статье не это. «Новый Горький», по Воронскому, это писатель, который «возвысился до уравновешенного и

законченного мастерства» (с. 44); «славную галерею русских национальных типов он пополнил новыми, свежими образцами» (с. 47); «у Горького человек в центре всех его художественных произведений, и нашим современным писателям есть чему поучиться у него не только со стороны языка, изобразительности, но и со стороны острого внимания ко всему человеческому» (с. 39). Р общий вывод: «Горький остается нашим лучшим писателем, ибо вместе с нами он верит в «связующее значение труда» и в то, что русский народ, освободившись от пут «будет жить сказочно героической жизнью» (с. 47).

Такое прочтение книги о Л. Толстом, «Моих университетов», «Дела Артамоновых», воспоминаний, рассказов, заметок из дневника в основе своей не противоречит выводам современного советского литературоведения.

Вскоре после смерти писателя, в декабре 1936 года появляются мемуары А. К. Воронского, где автор вспоминает общение с Горьким в период с 1906 года по 1931 год. Помимо богатства сведений, имеющих отношение к становлению советской литературы, «Встречи и беседы с Максимом Горьким» Воронского (они вошли в «Избранные статьи о литературе») — это незаурядное художественное произведение, с любовью воспроизводящее портрет Горького — человека и писателя.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Архив А. М. Горького: В 13 т. — М., 1939—1971. — Т. 10. Кн. 2. — С. 60.

[2] *Воронский А.* Избранные статьи о литературе. — М., 1982. — С. 298. В дальнейшем при ссылке на это издание страницы указываются в тексте.

[3] Вопросы литературы. 1985. № 2. С. 95.

[4] Взаимоотношения Горького и Воронского освещены в ряде работ: *Дементьев А. А.* Воронский — критик//Воронский А. Литературно-критические статьи. М., 1963; *Акимов В.* В спорах о художественном методе: Из истории борьбы за социалистический реализм. Л., 1979; и др.

[5] Архив А. М. Горького. — Т. 10. Кн. 2. — С. 32.

[6] *Воронский А.* Литературно-критические статьи. — С. 47—48.

[7] См. об этом: *Куприяновский П.* «... но есть Ленин»: Ленинская тема в публицистике, мемуарах и критике А. К. Воронского // Подъем. 1985. № 8. С. 136—137.

[8] Архив А. М. Горького. — Т. 10. Кн. 2. — С. 49.

[9] Подробнее см.: *Семеновский О.* В начале века: Из истории дооктябрьской марксистской литературной критики. — Кишинев, 1971. — С. 294—299.

[10] Детально это показано в нашей статье «А. Воронский в газете «Рабочий край» // Литературное наследство. — Т. 93. — М., 1983.

[11] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. — Т. 52. — С. 58.

[12] *Воронский А.* Литературно-критические статьи. — С. 54.

[13] Новый мир. 1925. № 9. С. 148—149.

◆

Г. М. ХОЛОДОВА, Ю. И. СОХРЯКОВ

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ М. ГОРЬКОГО

(Эволюция темы «маленького» человека)

Для русских классиков прошлого века «маленький», на первый взгляд ничем не примечательный человек был не просто интересен в художественном плане, он заключал в себе сложный и противоречивый психологический мир, достойный тщательного исследования. «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и полезнее истории целого народа» — эти лермонтовские слова оказались программными для всей русской литературы XIX столетия.

Интерес к теме «маленького» человека характерен и для Горького, наследника и продолжателя гуманистических традиций русской классики. Этот интерес возник у писателя еще в ранней юности, когда он видел вокруг себя множество талантливых русских людей, задыхающихся под гнетом «свинцовых мерзостей» дореволюционной российской действительности. И не случайно, что «маленький» человек оказывается в центре внимания его ранних рассказов, пронизанных пафосом сострадания униженному и оскорбленному человеку.

Продолжая традиции русской классики, Горький совершает открытие мирового значения: он создает новый художественный тип — тип босяка. В обыкновенном бродяге, опустившемся на «дно жизни», писатель сумел разглядеть новый, неведомый дотоле мир. Причем Горький показывает босяка не только как пассивную жертву несправедливого социального устройства, но и как существо, обладающее своим автономным психологическим миром, самостоятельным, как выражался Достоевский, «хотением».

В своих ранних рассказах писатель показывает, как возникает в душе угнетенного и забитого человека стихийный протест против «подлой» действительности, в которой одни жиреют и богатеют за счет других. Пове-

ствуя о тех, кто оказался «на дне», Горький не закрыва
ет глаза на негативные черты их характера. В его «бо
сяцких» рассказах одни люди испытывают унижения
издевательства со стороны тех, кому также приходито
не сладко. И здесь чувствуется своеобразная перекличк
с Достоевским, у которого в романе «Униженные и о
корбленные» один из персонажей заявляет: «Сытый го
лодного не разумеет, я тебе скажу, Ваня, не всегда
голодный голодного поймет».

Говоря о «бывших» людях, Горький подчеркивает
что «зло в их глазах имело много привлекательного
Оно было единственным орудием по руке и по силе им
Каждый из них давно уже воспитал в себе полусозна
тельное, смутное чувство острой неприязни ко всем лю
дям сытым и не одетым в лохмотья, в каждом было эт
чувство в разных степенях его развития». Не будет пре
увеличением предположить, что многие горьковские бо
сяки ведут свою литературную родословную от «под
польного» человека Достоевского, который подчеркивал
что сущность «подполья» — в «страдании: в самоказни
в осознании лучшего и невозможности достичь его». Эт
свою внутреннюю уродливость остро ощущает Конова
лов из одноименного рассказа, который с горечью при
знается: «Жизнь у меня без всякого оправдания... Внут
реннего пути у меня нет, понимаешь? Этакой искорки
душе нет...»

Внутреннюю психологическую раздвоенность чувству
ет и Петр Каразин в рассказе «Карамора», который счи
тает свою раздвоенность признаком «избранности»,
душевную цельность — свидетельством человеческо
неполноценности: «Цельный человек всегда похож на
вола — с ним скучно».

Этический (вернее, антиэтический) девиз Каразина—
«Я есть я». И в своих записках-воспоминаниях он не
случайно вспоминает о Достоевском: «Это был писатель
наиболее глубоко опьянявшийся сам собою, бешеной
мятежной, внеразумной игрою своего воображения, —
игрою многих в себе одном. Раньше я его читал с недо-
верием: выдумывает, стращает людей темнотою души
человека... «Смирись, гордый человек!» Если это смире-
ние и нужно было Достоевскому, то между прочим, а
не прежде всего. Прежде всего он был сам для себя...»
Рассказ Горького о провокаторе Каразине — это своеобразное художественное исследование человеческой подлости, вернее, тех низменных свойств психики, кото-

рые способствуют совершению самых грязных дел и по-
ступков. Не случайно рассказу предпослано шесть эпи-
графов, в которых говорится о подлости.

Интерес к теме «маленького» человека, становящего-
ся в новых исторических условиях полицейским агентом,
возникает у Горького после поражения первой русской
революции. В 1908 году в рассказе «Жизнь ненужного
человека» писатель стремится проследить истоки нрав-
ственной деградации Евсея Климкова, полицейского сы-
щика, человека без собственного «я», который всю свою
жизнь плыл по течению, подчиняясь обстоятельствам.
В рассказе «Убийцы» Горький, говоря о том, что мы
«фиксируем зло не из органического отвращения к нему,
не по мотивам физиологической эстетики, а лишь по си-
ле какого-то дрянненького и, в сущности, преступного
любопытства», утверждает, что человеческий эгоизм
растет, и рост его принимает все более «уродливые, чу-
довищные формы и размеры».

Эволюция «маленького» человека происходит, таким
образом, в творчестве Горького по двум основным на-
правлениям. С одной стороны, художник рассказывает
о трансформации «маленького» человека в самодоволь-
ного и преуспевающего мещанина, в босяка, в ничтож-
ного отщепенца, полицейского сыщика. Этот путь был
указан Горькому Достоевским и Чеховым. Однако если
у Чехова мещанин-пошляк проявлял себя преимущест-
венно в бытовой сфере, то у Горького он выражает свои
взгляды и на войну, и на политику, и на революцию. Ис-
пользуя выражение В. И. Ленина, можно сказать, что
Горький «срывал все и всяческие маски» с мурла меща-
нина и показывал его животную зоологическую сущ-
ность, чрезвычайно опасную в социальном плане вслед-
ствие своей непревзойденной способности к идейно-пси-
хологической мимикрии.

Считая мещанство и буржуазный индивидуализм по-
нятиями тождественными, Горький подчеркивал, что
мещанин-индивидуалист в своем стремлении к безгра-
ничной власти сам лишает себя смысла жизни, устой-
чивости и опоры, лишает себя способности к «творчест-
ву, то есть бытию, ибо бытие и творчество —
едино суть». Изображая в «Караморе», «Конце
ненужного человека», в «Жизни Клима Самгина», до ка-
кой мерзости может дойти индивидуалист в «зоологиче-
ском» самоутверждении, Горький одновременно показы-

вает его историческую обреченность, саморазрушительность, таящуюся в нем самом.

С другой стороны, развитие темы «маленького» человека происходит у него в совершенно ином направлении. В художественном сознании писателя постепенно формируется нравственно-эстетический идеал человека, вышедшего из народной среды, «бодрого, полного горячей жажды приобщения к культуре, вылечившегося от фатализма и пессимизма, а потому дееспособного». Именно этот новый тип человека противопоставляется Горьким мещанину-индивидуалисту.

Изумляясь новому человеческому характеру, писатель показывает во многих своих произведениях, как крепнет и закаляется он в ходе классовой борьбы, в процессе революционных преобразований. Продолжая традиции русской классики, писатель исследует, как происходит в ходе этих социально-исторических коллизий идейное и духовное формирование личности. Действенность горьковского гуманизма не в последнюю очередь заключается в его вере в то, что простой, ничем не примечательный человек способен к развитию, к изменению своего внутреннего мира, способен изменять не только себя, но и окружающие условия жизни. Настаивая, что главная особенность психологического склада нового человека — его активное отношение к жизни, Горький подчеркивает, что эта активность не имеет ничего общего с воинственной активностью мещанина, направленной на корыстное эгоистическое преуспевание.

Подлинная активность человека, по мнению писателя, должна проверяться его сопротивлением неблагоприятным внешним обстоятельствам. Настоящая, или, как подчеркивал Горький, «священная», активность человека должна проявляться в недовольстве самим собой: «И уж если надобно говорить о «священном», — так священно только недовольство человека самим собою и его стремление быть лучше, чем он есть».

Изображая «маленького» человека, русские классики прошлого века редко показывали его в процессе труда, да и в тех редких случаях труд не приносил ему радости и духовного удовлетворения. В отличие от них Горький заговорил о том, что рабочий зарабатывает не жалкий, нищенский корм, как раньше, он строит будущее, строит новую жизнь. К нему обращается писатель со словами: «Товарищ! Знай и верь, что ты самый не-

ходимый человек на земле. Делая твое маленькое де-, ты начал создавать действительно новый мир».

Исследуя роль «маленького» человека в революционной борьбе, в строительстве новой жизни, Горький изменно утверждает, что его труд создает не только атериальные ценности, но и нечто более значительное: веренность человека в силе своего разума и в своем извании победить своей разумной волей все и всякие противления ей».

В свое время Достоевский говорил, что одна из сложейших художественных задач — нарисовать образ «положительно прекрасного человека». При этом писатель одчеркивал, что сущность этого «положительно прекрасного человека» — в его гармоническом взаимоотношении с обществом. Эту традицию продолжает Горький а ином, более высоком уровне. Он создает целый ряд рактеров, объединенных общей идеей, общим делом, бщими взглядами на жизнь. Эта общность придает им веренность, энергию, жизнерадостность. И если положительные герои самого Достоевского находятся в духовно-нравственном вакууме, психологическом одиночестве, совсем иное у Горького. Писатель постоянно говорит о значении для человека чувства локтя, товарищеской взаимоподдержки, дружеской взаимопомощи, подчеркивая при этом, что отсутствие связи с коллективом единомышленников, объединенных общей идеей, враждебно жизненному прогрессу. Не «я», но «мы» — вот начало освобождения личности, — подчеркивал Горький, говоря о том, что «личность целостная возможна лишь огда, когда исчезнут герои и не будет толпы, когда ются люди, связанные друг с другом чувством взаимного уважения».

Утверждая традиционную для русской литературы мысль о личной ответственности человека, Горький выдвинул концепцию социально активной личности, концепцию, которая предполагает взгляд на человека как на существо, способное изменить мир. Изменять себя и изменять мир — это, по Горькому, две диалектически взаимосвязанные стороны одного и того же социально-нравственного процесса. Эта горьковская концепция социально активной личности оказала громадное влияние на развитие мирового художественного сознания, на создание основ эстетики социалистического реализма. Эту горьковскую традицию по-своему продолжают в течение более полувека передовые деятели искусства.

Н. И. ХОМЕНКО

ПОЭТИКА КОНТРАСТОВ КАК СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ М. ГОРЬКИМ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА

Среди произведений М. Горького, с большой художественной силой воплотивших его гуманистические устремления, с полным основанием может быть назван рассказ «Страсти-Мордасти» из цикла «По Руси». Его содержание обладает той поэтической многозначностью, которая свойственна высокому искусству. Здесь в нерасторжимом сплаве предстают острая социальная проблематика, глубокое нравственное чувство, психологическая достоверность и философская широта, а факты реальности, претворенные творческим сознанием, вырастают до глубокого символа.

Масштабность художественного мышления автора в том, что рассказ органически включается в очень широкую систему эстетических представлений русской классической и мировой литературы, не говоря уже о его связи с важнейшими проблемами творчества самого писателя.

Можно выделить несколько уровней сопоставлений, позволяющих проникнуть в глубину поэтического смысла этого феномена. В историко-литературном плане рассказ развивает гуманистическую традицию, связанную с изображением «маленького» человека, традицию, наиболее отчетливо демонстрирующую гуманизм сострадания, позволявший писателям прошлого видеть человека в самом забитом и униженном существе. Любовь-сострадание — важнейший компонент горьковского мирочувствования; в рассказе она выражена, в частности, в психологической коллизии, обозначенной А. Платоновым: «В пустынном мире» Горький нашел ребенка, брошенного и забытого... поднял его к себе на руки, согрел и сам около него согрелся»[1].

Правомерно рассматривать рассказ и как пример решения также традиционной для русской литературы темы «герой и падшее созданье»: здесь гуманизм определялся прежде всего мерой человечности героя, его отношением к тому типу женской судьбы, в котором особенно наглядно обнаруживалась преступность изображаемого общественного уклада. Горький, входивший в литературу как беспримерный знаток и изобразитель «дна», отдал этой теме богатую дань. И в жизни его автобиографического героя, и в судьбе объективированных персонажей «падшая» предстает и как доказательство бесчеловечности социальных порядков старой России, и как выразительница неистребимой способности человека к творению добра и красоты, и как носительница той жизненной философии, с которой сталкиваются книжные идеалы героя.

Вместе с тем в горьковском решении проблемы был заключен и глубоко полемический — по отношению к традиции — смысл, имевший своим истоком новое содержание гуманистического миропонимания. Об этом, в частности, говорил Горький в своих каприйских лекциях по истории русской литературы. Для него, художника эпохи пролетарских революций, сочувственно-сострадательное изображение проститутки как «милой, чуткой, кроткой девушки», сохранившей — вопреки ужасным условиям своего существования — лучшие человеческие свойства, было уже не способом отрицания существующего миропорядка, а формой литературного самообмана, утешительной иллюзией, закрепляющей этот миропорядок восхищенным, но бездейственным выводом читателя: «Браво, он и в проститутке человека нашел!» Чтобы вывести литературу на путь действительной борьбы со злом, от писателя требовалось не любоваться своей душевной широтой, а по-блоковски смело открывать глаза на «непроглядный ужас жизни». Вот почему для Горького «проститутка в массе своей существо не кроткое, не доброе и не чуткое — это существо грубое, злое и пьяное, изображать его в ином виде — значит стараться скрыть от себя грязное и позорное дело, забросать его цветочками выдумок, бумажными цветочками»[2]. Выбор им в главные персонажи рассказа паклюжницы Машки, утратившей как будто всякое человеческое подобие, подтверждает верность высказанному убеждению.

Рассматриваемое произведение несет в себе и философски-обобщенную проблематику книги «По Руси» с ее идеей мобилизации духовных сил страны, собирания «рассеянной энергии», «освобождения ее из сети и цепей различных недоумений, испугов, поверий и т. п. китайской чепухи», убеждением в необходимости для русских людей «преодолеть свое одиночество в стране родной, в

жизни...» (29, 194). Трагизм человеческого одиночества в неправедно устроенном мире — один из мотивов рассказа.

Наконец, «Страсти-Мордасти», вслед за «Рождением человека» и «Женщиной», могут быть охарактеризованы как заключительная часть своеобразного триптиха, развивающего коренную для горьковской этики тему материнской любви как одной из основ жизни. Если в первом рассказе автор показывает рождение новой человеческой сущности, во втором — драму неосуществленных жизнетворческих сил, то здесь в грязном, уродливом существе он открывает светлую душу Матери.

Внутри этого маленького цикла явственно прослеживается динамика художественного метода писателя, усиление эпической тенденции, возрастающая «концентрация» образа, сосредоточение в нем «полярных сторон бытия»[3]. «Страсти-Мордасти» написаны в духе самого строгого реализма, вобравшего в себя достижения романтического искусства: противоречия самой жизни, противостояние действительности идеалу доведены здесь до крайней степени, но именно вследствие бесстрашного взгляда писателя на реальное зло с такой потрясающей силой звучит в «Страстях-Мордастях» вера в человека и человеческое.

Высокое эмоциональное напряжение рассказа создается системой трагических контрастов, проведенных через все уровни его структуры. Драматизм ощущается с первых строк. В отличие от предшествовавших рассказов триптиха здесь предельно ограничено художественное пространство. Не среди царственной природы Кавказа, не при космическом ветре — действие начинается душной летней ночью, в глухом переулке на окраине города, где рассказчику открывается странная и страшная картина: «Женщина, забравшись в середину обширной лужи, топала ногами... и гнусаво пела сквернень-кую песню...» В истории знакомства повествователя с пьяной и нищей проституткой раскрывается чудовищная парадоксальность жизни, где ужасное скрыто за повседневным, высокое и прекрасное — за низменным и уродливым, где стремление человека к добру живет «рассудку вопреки, наперекор стихиям». Все происходящее в рассказе поражает противоестественным соединением несоединимого: грязная лужа и женщина, проститутка и мать, безобразное лицо и светлая душа, кошмарная жизнь и сердечное отношение к людям.

Образ женщины преломляется в разных типах сознания: в восприятии «нормальных», сына, повествователя, ее собственном понимании. Для ночного сторожа, говорящего от имени «общества», она — «подлая», скандалистка, социально вредное существо, исключающее самую возможность человеческого отношения к себе: «Убить ее надобно». Этому взгляду полярно противопоставлена оценка Леньки. В сознании «проходящего» эти позиции сталкиваются, и именно детское видение оказывается путем к познанию истины о человеке, подтвержденной последующим поведением женщины.

В позднейших воспоминаниях о Толстом Горький воспроизвел рассказ Толстого об аналогичной встрече с пьяной женщиной «в Москве, около Сухаревой, в глухом переулке». Брезгливость не позволила ему помочь женщине. Признавшись в этом, он, однако, сделал вывод о необходимости самой жесткой правды в искусстве и высшим судьей избрал ребенка, на глазах которого мать валялась в грязи: «А писать все надо, обо всем, иначе светленький мальчик обидится, упрекнет, — неправда, не вся правда, скажет. Он — строгий к правде» (14, 299).

Этому совету — держать в сознании «светленького мальчика», чтобы не уклониться от суровой правды, и следует Горький, соотнося с мнением ребенка взгляд на женщину и «нормальных», и рассказчика. И тогда оказывается, что все уродливое, отталкивающее в пьяной проститутке не выражает ее человеческой сущности, оно есть зеркало того страшного, уродливого лица жизни, в обстоятельства которой поставлена женщина. Ее истинный облик, ее «душевный пейзаж» виден только ее ребенку. «Пьяница», «мужиков любит», «валандается с кем попало» — все это для мальчика второстепенно перед тем, что видит он своим чистым и строгим духовным взором: «добрая», «красивая», «веселая тоже», «песен знает тыщу».

Психологическое движение рассказа — обнаружение истинно человеческого под уродливыми наслоениями жизни — захватывает в свою орбиту всех персонажей. Рассказ строится так, что эпизоды, связанные с женщиной, обрамляют сюжет; идейно-психологический центр — Ленька и «проходящий». Ошеломляющая сила детского образа — в абсолютной несовместимости составляющих его духовный мир элементов: социального и природного. От первого — представление о мире, где ужасное стало

нормой: там охотно пользуются телом нищей и пьяной проститутки, там все пьяные и звучат только зазорные песни. Страшное, безобразное проникает даже в подсознание ребенка. В его снах обнажается чудовищный алогизм жизни, которого он обычно не замечает: деревья растут вверх корнями, собаки выедают чрево его матери, дом едет по улице, «едет и дверями хлопает, а за ним чиновницына кошка бежит». От второго — чистая и бескорыстная любовь к матери, чуткость и щедрая отзывчивость на всякое проявление добра, неистребимая способность изумляться, радоваться, духовная стойкость, невосприимчивость к жестокости.

Один из характерных приемов усиления образа у Горького — обращение к одной и той же детали, когда на каждом новом витке сюжетной спирали она обогащается изобразительно и экспрессивно. Сопряжение деталей в момент, когда контраст их доведен до предела, и вызывает ощущение глубочайшего драматизма происходящего. Так, при первом знакомстве с Ленькой рассказчик замечает прежде всего необычайную красоту его лица; потом ему открывается печать страшной жизни на этом личике: синеватые тени под глазами, бледность бескровной кожи, «странный, нечеловеческий взгляд». Дальнейшее соприкосновение с трагизмом этого существования рождает стон душевной муки: «Он обаятельно улыбался такой чарующей улыбкой, что хотелось зареветь, закричать на весь город от невыносимой, жгучей жалости к нему». Так же меняется и восприятие рассказчиком женщины. Сначала она безотчетно видится в одном ряду с предметами убогого быта, потом до его сознания доходит, что валяющееся на тряпье тело принадлежит матери. Нарастающее ощущение безобразия ее внешнего облика («невольная нестираемая улыбка», «какая-то ходячая кошмарная насмешка») вдруг исчезает перед проблеском истинной человечности в момент, когда она хочет отблагодарить пришельца за радость, доставленную ее ребенку: «Она говорила неотразимо по-человечьи — так ласково, с таким хорошим чувством. И глаза ее — детские глаза на безобразном лице — улыбались улыбкой не нищей, а человека богатого, которому есть чем поблагодарить».

Вопиющая дисгармония жизни проникает и в бытование слова в этой среде: из уст ребенка раздается слово, «оскорбительное для женщины», ласка выражается грубым ругательством. И даже колыбельная песня обещает разрушительные страсти («разорвут сердце на части»). Слово и его значение соединены здесь так же парадоксально, как понятия «проститутка» и «мать». Тот же разрыв единого бытия — и в восприятии природы: солнце, проникая сквозь грязное стекло в подвал, становится «тусклым, как лицо старика», голубой и розовый цвет утреннего неба приобретает свойства «обидной, лишней, развращающей душу красоты». И только в созданном фантазией ребенка «чистом поле» она является в своем неискаженном облике: «...ничего нет, только трава да цветы», предназначенная для радости и свободы — «чтобы гулять людям».

Ориентация на строгий реализм и широкое обобщение обнаруживается в финале рассказа. Горький решительно отказывается от предлагаемых художниками прошлого вариантов сюжетного хода: герой «извлекает» падшую душу из «мрака заблужденья» (Некрасов), склоняется перед народным идеалом, воплощенным в ее образе (Достоевский), бросает свой идеал к ее ногам (Леонид Андреев). Ни один из этих вариантов не выдержал бы суда «светленького мальчика». Правда, в сознании горьковского героя, — несомненно, под влиянием литературы, — сначала явилась было мысль именно в духе Леонида Андреева (в силу ее крайнего максимализма). В редакции 1915 года было: «Бросить свои мечты к черту, и в укор людям, за грязь их жизни, жить с этой бабой, работать на нее и Леньку, отдать им всего себя. Делают же другие богов из всякой дряни! Вот и я назло всем и себе сделаю из этой безносой женщины богиню и поклонюсь ей! Но все это так же скоро сгорело, как быстро вспыхнуло»[4]. Писатель отверг эту дань романтизму. Его герой и «падшая» олицетворяют не два противоположных социальных слоя, а принадлежат к одному и тому же народу. Недаром мальчик-калека и «проходящий» — тезки, а Ленька видит в Алексее человека того же круга, что и мать. Рассказчик и проститутка не антиподы, они лишь стоят на разных ступенях развития сознания. Обобщающий смысл рассказа не сводится ни к снисходительной жалости, ни к «лирическому взрыву единичного героизма»[5], а открыт в жизнь и зовет к священному гневу и борьбе за торжество человечности.

Неизменное стремление писателя «извлекать из грязной руды действительно золотые жилы красоты»[6] было выражением универсальности гуманистического принци-

па, определявшего не только содержание, но и форму его творений. Поэтика Горького призвана высвободить элементы человеческой красоты из уродливых форм их существования и представить в «готовности для нового, мощного и прекрасного синтеза»[7]. Идея воссоединения, «собирания» человека станет пафосом всей советской литературы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Платонов А.* Размышления читателя. — М., 1970. — С. 55.
[2] *Горький М.* История русской литературы. — М., 1939. — С. 266.
[3] *Гачев Г.* Образ в русской художественной литературе. — М., 1981. — С. 217.
[4] *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. Варианты к художественным произведениям. — М., 1976. — Т. 4. — С. 292.
[5] *Цветаева А.* Воспоминания. — М., 1971. — С. 478.
[6] Литературное наследство. Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. — М., 1965. — Т. 72. — С. 381.
[7] *Бочаров С. Г.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчестве Горького // Социалистический реализм и классическое наследие. — М., 1960. — С. 184.

◆

Г. С. ЗАЙЦЕВА

КОНЦЕПЦИЯ НАРОДНОГО ХАРАКТЕРА В МИРОВОЗЗРЕНИИ И ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО

Высказывания Горького разных лет, так или иначе связанные с «народной жизнью», «народной темой», говорят о том, что понятие «народ» он мыслил как явление многосложное, включающее в себя различные слои «простого люда». Напомним, например, что в «Истории русской литературы» (1908—1909 гг.), коснувшись вопроса о разночинной интеллигенции XIX века, Горький писал, что основной темой ее мышления являлся «народ, то есть, главным образом, крестьянство»[1]. В 1922 г., в статье о В. Слепцове, он отмечал, что в 60-е годы — время появления первых очерков Слепцова — «за подлинный народ принималось только большинство населения — крестьянство, другие же классы, например рабочий, как бы не существовали и не замечались литературой» (24, 219). Оригинальность Слепцова Горький связывал, в частности, с его обращением к «новым темам» — изображению фабричных рабочих, «нелепой» жизни уездных городов, уличной жизни Петербурга.

Еще в начале века Горький выделил среди изобразителей народа Шевченко, призвав учиться у него тому, как надо «воспринимать и чувствовать народную жизнь, как широко надо брать ее»[2]. Подлинной широтой в исследовании народного характера, проявившейся, помимо прочего, во внимании писателя к разным пластам народной жизни, отличается и творчество самого Горького. Поскольку в его время большинство населения страны по-прежнему составляло крестьянство и поведению крестьянина отводилась решающая роль в революционной борьбе, сознание пролетарского художника, открывшего в литературе образ революционного рабочего, особенно стремилось к постижению сути характера крестьянского. С психологией крестьянина, чаще всего, должно было ассоциироваться представление автора о характере народном. К такому выводу приходишь с тем большим основанием, что начиная с 10-х годов Горький нередко считал нужным разграничивать понятия «народа» и «рабочего класса». Немаловажно заметить, что такое разграничение этих понятий можно встретить в письме В. И. Ленина к Горькому от середины ноября 1913 г.: «... народ и рабочих отупляют особенно усердно...»[3]. Таким образом, горьковское осмысление крестьянского характера есть вместе с тем один из путей проникновения в сущность характера народного.

При этом важно учесть, что понятие «народ» Горький нередко употреблял и в значении, выходящем за рамки социально-классового аспекта, имея в этом случае в виду «русский народ», т. е. определенную национальную общность. Исследуя духовный мир своих героев — представителей разных сословно-классовых единств, он умел взглянуть на них в то же время и как на носителей особенностей психологии нации. Показательно, например, в этом плане его высказывание в письме А. Г. Туркину от 1913 г., в котором он, объясняя различие типов крестьян, выведенных классиками, своеобразием «создавших» эти типы территориальных областей России, понятия «русский человек» и «русский мужик» рассматривал как взаимоуточняющие: «...У нас на Руси не было и нет еще того единства социальных, политических и, словом говоря, культурных условий,

которые позволили бы нам создать единодушие, выработать твердый, определенный тип русского человека, русского мужика»[4]. Не случайно также, что в короленковском герое — ветлужском мужике Тюлине Горький увидел «национальный тип», позволяющий «нам понять... всю русскую историю...» («Разрушение личности». 24, 52). В связи с этим обращение Горького к исследованию духовного содержания крестьянского пласта народной жизни может служить познанию горьковской концепции народного характера и в устойчивом для него понимании «народный» как «простонародный», и — в определенных ситуациях — в смысле «народный» как «национальный».

Сложность изучения народного (крестьянского) характера в творчестве Горького заключается в том, что вопрос этот не может быть рассмотрен с позиций статических, «монолитно», без учета своеобразия идейно-эстетических поисков писателя в отдельные периоды его творческого развития. Задача заключается в том, чтобы проблему народного (крестьянского) характера в творчестве Горького исследовать целостно, с учетом своеобразия отдельных этапных моментов в творческом пути писателя, с вниманием к вопросу о соотношении мировоззренческих представлений автора и его творчества, соответствия его взглядов жизненной реальности, наконец, с попыткой уяснения причин, определявших те или иные идейно-психологические акцентировки автора в решении этой проблемы.

В дооктябрьском творчестве Горького можно выделить три качественных этапа в художественном осмыслении им крестьянского характера.

В 90-е годы, опираясь на свои жизненные впечатления и опыт русской литературы в изображении человека деревни, Горький, «стимулированный» тогдашней полемикой с народниками, провел вдумчивый художественный анализ психологии крестьянина (общественной силы, которая до появления нового революционного класса считалась определяющей силой в историческом движении) и вскрыл многомерность духовных потенций человека, сформированного русской деревней. Горький дал возможность почувствовать его отзывчивость, совестливость, памятливость на доброе, смекалку, скрытую силу протеста («Ма-аленькая», «Дело с застежками», «Исключительный факт», «Кирилка» и др.), заставив одновременно задуматься над дикостью некоторых его

нравов, слабостью социальных эмоций, неравенством в сельской общине, положением крестьянина как частного собственника, чреватым неизбежными нравственными потерями («Вывод», «Челкаш», «Мальва», «Шабры», «Финоген Ильич», «Мужик»). В рассказах 90-х годов Горький избежал односторонности подхода к человеку деревни и пришел к пониманию социально детерминированной многополюсности внутреннего мира крестьянина. Можно сказать, что в эти годы Горький вскрыл в характере мужика ту особенность народного характера (и шире — человека своего времени), которую позднее, в 10-е годы, он обозначит (как и Бунин) понятием «пестроты» (29, 175). Существенно, что некоторыми образами своих произведений этой поры («Финоген Ильич», «Шебуев») Горький подметит ту разновидность «пестроты» в крестьянской психологии, которая формировалась в мужике не историческими обстоятельствами национального масштаба, а социальными условиями его частнособственнического существования. Осознание этого момента станет определяющим у Горького в его оценках мужика, народа, особенно в советское время. В очерке «По Союзу Советов» он с огорчением скажет: «Люди все еще не верят, что частная собственность — источник всех несчастий жизни, всех ее уродств, преступлений и всего, что веками угнетало и сейчас угнетает человека» (XX, 149). Понимание диалектической противоречивости духовного мира крестьянина, нашедшее отражение в рассказах Горького, объективно совпало с теми ленинскими оценками «двойственности» крестьянина, которые появлялись во многих работах Ленина 90-х гг. Горьковское понимание взаимосвязи таких независимых, несоположенных, на первый взгляд, «величин», как собственность и нравственность, близко некоторым современным публицистам-«деревенщикам» — например, И. Васильеву.

Логика последующего развития писателя (в плане интересующей нас проблемы) связана с тем, что, художественно запечатлев противоречивую сложность «простого человека», Горький в эпоху первой русской революции и в годы реакции выдвинул в центр эстетического сознания идею подвижности внутреннего мира человека и открыл путь духовного его обновления — освобождения от груза негативных наслоений, — дав тем самым свой ответ на вопрос, волновавший русскую классику. Публицистически оголенно суть этого принци-

па он высказал в статье «Разрушение личности»: «Только социальная идея героя возводит случайный факт личного бытия человека на степень исторической необходимости, только социальная идея поэтизирует личное бытие и, насыщая единицу энергией коллективной, придает бытию индивидуальному глубокий, творческий смысл» (24, 51—52). Образами Ниловны и Рыбина (заметим, что оба характера в своем развитии идут от одного, крестьянского, корня) Горький связал сущность этого процесса с приобщением сознания человека к идее социализма и включением его в революционную борьбу[5]. Эффект становления идеологического сознания, прослеженный в «Матери», Горький дополнил в «Лете» (эволюция Егора Досекина) изображением процесса духовного развития, затрагивающего на этот раз преимущественно сферу эмоционально-нравственную. Народный характер в этих произведениях «просмотрен» автором не только с точки зрения преходящих, социально и исторически детерминированных, вытесняемых новыми свойствами качеств (темнота, политическая неразвитость, социальная разобщенность и др.), но и с точки зрения более широких, общечеловеческих особенностей психики: доброты, гармонии «ума» и «сердца».

Позднее, в рассказах цикла «По Руси» (в период кануна пролетарской революции) Горький, заложивший в литературе традицию, связанную с принципом, названным исследователями «эффектом Ниловны», от идеи «движения характера» (в публицистике тех лет она была высказана в статье «О писателях-самоучках») вернулся в известном смысле к задаче начального этапа своего творчества — исследованию «состояния народного характера», доказательству (и галереей образов, и образом одного героя — плотника Осипа) его сложности и «пестроты».

В этих рассказах, сохраняя неизменный интерес к социальному адресу героев, писатель смотрит на человека из народа прежде всего под углом зрения проблемы национального характера. Эффект этот достигается путем варьирования сходных психологических черт и поворотов судеб в персонажах разного социального корня. Восприятие рассказов цикла «По Руси» в контексте предшествующего творчества Горького дает возможность понять те грани духовного облика народа, в которых автор видел его устойчивое и стержневое начало,— свободолюбие, действенность, жизнетворчество.

Вместе с тем в рассказах этого сборника (в первом подцикле как элемент фона, во втором — чаще как объект изображения «первого плана») появились параллельно зазвучавшие в народном характере психологические мотивы «жестокости» и «зрительства» (пассивности), внесенные в сознание писателя обстоятельствами как объективно-исторического, так и субъективного плана.

В 1916 г. в статьях «Две души», «Письма к читателю» Горький сведет представление о русском национальном характере лишь к одной черте, связанной с пассивностью, с чертами обломовщины. Мысль эта не сопровождалась здесь горьковской же идеей о способности человека к духовному движению. Значительно раньше, в частности в письмах писателя 1910—1911 гг. П. Х. Максимову (29, 148, 175), «пассивность» не мешала видеть другие грани народного характера и «непоколебимо верить в силу разума и духа народного», то есть в возможность его духовного развития (письмо Лаврентьеву от марта 1912 г.).

Пафос этих статей, как, в известном смысле, и рассказов последнего подцикла сборника «По Руси», предопределит взгляд Горького на народный характер в первое послеоктябрьское время. Только в этот период внимание писателя перенесется на начала «жестокости» и «косности», а понятие «народа» чаще всего сузится до крестьянства и осложнится отходом от понимания его классовой разнородности. Публицистически открыто эти взгляды будут выражены писателем в его статьях цикла «Несвоевременные мысли» (1917—1918 гг.) и статье «О русском крестьянстве» (1922 г.) Нельзя не видеть, что даже в эти годы заостренно-критического настроя писателя во взгляде на народ в его высказываниях пробивалась на поверхность, заявляла о себе идея ведущей горьковской концепции народного характера, в которой главными признаками были установки на сложность и диалектику. Тогда он вновь напоминал о добродушии и талантливости своего народа и призывал к необходимости его врачевания (Новая жизнь. 1918. 1 мая (18 апр.). Нельзя не видеть также, что Горький исходил в своей тревоге за народ и в требованиях к нему из очень современно звучащего положения о том, что «новые формы жизни требуют нового духовного содержания» (Новая жизнь. 1918. 30 (17) апр.), и в его настойчивых призывах «учиться работать», начать

«дружно и упорно лечиться» содержалось рациональное зерно трезвого понимания большей трудности дела воспитания нового человека в сравнении с делами хозяйственно-экономических перестроек.

В связи с послеоктябрьским творчеством Горького возникает проблема соотношения его абстрактно-теоретических и художественных представлений о народном характере. В данном случае в равной мере ошибочной будет как позиция отождествления этих точек зрения автора, так и позиция их решительного разведения. Это доказывается и более полифоничным звучанием идеологического содержания художественных произведений писателя, и фактами известного «многоголосия» его публицистических статей, которые привычно оцениваются главным образом по их основному пафосу.

Анализ последней редакции «Матери» (1922) и повести «Мои университеты» (1923) свидетельствует о необоснованности попыток рассматривать их в одном «идейном ключе» с односторонне-критическими заявлениями писателя в его публицистических статьях (в отношении третьей части трилогии это имело место в свое время в работах А. Воронского и К. Чуковского). С другой стороны, «Дело Артамоновых» Горького (образ Тихона Вялова), а также первая книга «Жизни Клима Самгина» дают основание говорить, что субъективные «увлечения» Горького находили свой отголосок и в мировоззренческой атмосфере его художественных произведений, — вплоть до середины 20-х годов. В «Жизни Клима Самгина» (2—4 кн.), очерке «По Союзу Советов» и «Рассказах о героях», в набросках пьесы о кулаке, в незаконченной повести «Село Комарово...» Горький вернется к своему взгляду на народный характер как на диалектически сложный «психологический феномен», способный к движению в сторону лучших своих психологических возможностей.

В произведениях 20—30-х годов Горький усиливает внимание к социально-классовому началу в характере и быте народа. Это происходит и под воздействием реальности 20—30-х годов, и в то же время под влиянием опыта крестьянской литературы, интересом к которой писатель был проникнут всю жизнь. Новый для Горького поворот во взгляде на народ (крестьянство), отразившийся в его рассказах для журнала «Колхозник» («Шорник и пожар», «Экзекуция», «Орел», «Бык»), чутко подметил в 1936 г. в письме Горькому И. Касаткин: «... Радует неожиданность, новизна взятой темы»[6].

Как видно, горьковское понимание народного характера не строилось по линии подчеркивания какой-либо одной ведущей психологической доминанты. Интересно, что особенность горьковского подхода к народному характеру, связанная с утверждением его противоречивой сложности, подтверждается и работами филологов-лингвистов, которые приходят к этому выводу путем анализа языка горьковских произведений[7]. Взгляд Горького на народный характер как на диалектически сложное психологическое явление, подчиненное закону поступательного движения, близок нашей современной литературе, в частности «деревенской прозе». Общность с позицией Горького во взгляде на народ с очевидностью ощущается, например, в словах Ф. Абрамова: «Я стою за народное начало в литературе, но я решительный противник молитвенного отношения ко всему, что бы ни произнес мой современник, именуемый некоторыми литераторами «простой человек из народа». Любить народ — значит видеть с полной ясностью и достоинства его, и недостатки, и великое его, и малое, и взлеты, и падения. Писать для народа — значит помочь ему понять свои силы и слабости»[8].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Горький М.* История русской литературы. — М., 1939. — С. 237.

[2] Там же. — С. 189.

[3] *Ленин В. И.* и *Горький А. М.* Письма, воспоминания, документы. 2-е изд., доп., — М., 1961. — С. 109.

[4] Цит. по ст.: *Петелин Виктор.* Россия — любовь моя // Волга. 1969. № 3.

[5] См. об этом: *Кузьмичев И.* Герой и народ. — М., 1973; *Кузьмичев И. М.* Горький и художественный прогресс. — Горький, 1975.

[6] Архив А. М. Горького. КГ-П-34-16-53.

[7] *Гавриленко М. А.* Лексические и грамматические особенности прямой речи крестьян в произведениях А. М. Горького/Автореферат канд. дис. — Горький, 1956.

[8] *Абрамов Ф.* Язык, на котором говорит время // Литературная газета. 1972. 22 ноября.

◆

Л. С. ГОЛОВЧЕНКО

А. М. ГОРЬКИЙ И «КРЕСТЬЯНСКИЕ ПИСАТЕЛИ» 20-х — НАЧАЛА 30-х ГОДОВ

Победа Великой Октябрьской социалистической революции показала, что «историю творят теперь самостоятельно миллионы и десятки миллионов людей»[1]. Народные массы получили «право на настоящее великое искусство» (В. И. Ленин) и были охвачены могучим стремлением к творчеству.

В XIX — начале XX в. писатели — выходцы из крестьянской и рабочей среды (их называли писателями-самоучками) были редким явлением в русской литературе. А. М. Горький оценивал появление писателей-самоучек как факт огромного социально-исторического значения[2].

20-е годы — годы становления подлинно народной литературы, живущей революционными идеями, главными героями которой стали люди труда — рабочие и крестьяне. Изменился и социальный состав писателей. В литературу широким потоком вливались новые писатели из народных низов. В истории советской литературы существуют термины «крестьянская литература», «крестьянские писатели». Они в известной мере условны, но отражают существенные явления социальной и литературной жизни тех лет. «Крестьянскими» называли писателей, основной темой творчества которых была деревня, а художественная специфика их произведений отражала особенности крестьянского мировосприятия. Это были прозаики и поэты очень разные по жизненному опыту, возрасту, творческой манере, социальной направленности (А. Неверов, С. Клычков, Н. Клюев, С. Подъячев, П. Замойский, Ф. Панферов и др.).

По верному замечанию А. В. Луначарского, в литературе преобладали произведения о деревне. В этом отразилась острая общественная потребность.

В настоящей статье в термин «крестьянские писатели» вкладывается более узкий смысл. Они представлены именами тех, кто входил во Всероссийское общество крестьянских писателей (ВОКП).

В большинстве своем выходцы из деревни, хорошо

знавшие быт, психологию и язык людей деревни, своими произведениями они могли оказать на крестьянские массы большое влияние, «может быть, даже сильнее, чем пролетарский писатель, не прочувствовавший всеми фибрами своего существа крестьянской жизни»[3].

Каково воздействие идейно-эстетических взглядов А. М. Горького на творчество «крестьянских писателей», каким было его отношение к их творчеству?[4]

В деятельности ВОКП и художественной практике «крестьянских писателей» (особенно до 1927 года) явно ощущалась недооценка классического наследия. Она сказывалась, в частности, в преувеличенном интересе к «самородничеству» (термин, имевший хождение в литературе), в попытках опираться главным образом на «нутро» крестьянского писателя.

А. М. Горький, внимательно относившийся к творчеству писателей из народа, еще в начале 900-х годов предупреждал об опасности подо[illegible]ого взгляда на литературу и призывал писателей-самоучек постоянно учиться, овладевать передовым мировоззрением, писательской «техникой». Он внимательно следил за деятельностью ВОКП. Так, в письме к Г. Дееву-Хомяковскому от 27 июня 1927 года Горький советовал создать журнал, где печатались бы произведения начинающих писателей, где можно было бы учить их мастерству, анализировать их произведения[5]. А. М. Горький понимал, что создание новой литературы лежит на пути синтеза наследия классической литературы и народной духовной культуры. В ряде статей и очерков («Разрушение личности», «Вопленица» и др.), в письмах к своим корреспондентам Горький высказывал мысли об отражении в фольклоре многовекового социального, трудового и нравственного опыта народа, его мировоззрения, высоко оценивал художественные достоинства фольклорных произведений, их меткий, яркий язык.

Как решался вопрос об отношении к традициям русской классики и традициям фольклора в программных документах и творческой практике «крестьянских писателей»?

В литературной платформе ВОКП от 28 октября 1924 года ставилась задача овладения писателями литературным мастерством, усвоения ими классического наследия, творческим вопросам отводилось несколько большее место, чем ранее (см. «Жернов», 1925, № 1). На деле же главное место в деятельности общества и

его журнала «Жернов» занимала не творческая, а просветительная работа (конечно, она играла положительную роль в приобщении широких масс крестьянства к напряженной общественной жизни страны), но и она велась не на должном уровне. А. М. Горький отмечал: «Жернов» ставит целью своей широкое культурно-просветительное обслуживание крестьянских масс, но у него нет ни сил, ни умения, ни знаний для этой общественной работы»[6].

Роль классической русской литературы в воспитании нового писателя недооценивалась. С отношением к литературному наследию тесно связано и отношение к устному народному творчеству. Решение вопроса о творческом методе советской литературы лежало на пути синтеза традиций русской классической литературы, устного народного творчества и всех прогрессивных культурных завоеваний человечества. Художническое освоение фольклора, синтез литературных и фольклорных традиций требовали от писателей таланта, четких идейных позиций, литературного мастерства.

Такой синтез был осуществлен М. А. Шолоховым в эпопее «Тихий Дон».

Обращение литературы к фольклору в разные периоды обусловлено разными факторами и отличается специфическими чертами. Так, в отношении к фольклору «крестьянских писателей» отразились социально-исторические условия, общие закономерности литературного процесса и творческие установки ВОКП. Для литературы 20-х годов, по наблюдениям Н. И. Савушкиной, существовала «необходимость выразить идеи революции в доступной художественной форме», заговорить с народом понятным языком означало использование художественной системы фольклора.

Творчество «крестьянских писателей» (особенно первой половины 20-х годов) было подчинено агитационно-просветительным целям, и большинство произведений представляло собой революционные агитки. Это были очерки, рассказы, небольшие повести, стихотворения и пьесы (Ф. Чернышев «Бабы только захотели — школа выросла как гриб» и «Сказ про безбожника Михея да про старца Пантелея», В. Горшков «Сказ о том, как глот и хам поклонился мужикам», пьесы И. Лебедева, рассказы и очерки П. Замойского, Н. Брыкина и др.). «Крестьянские писатели» широко использовали свойственную устным народным рассказам манеру по-

вествования (сказ), ориентированную на народную оценку событий и разговорный язык (Я. Коробов, А. Дорогойченко и др.). Из народного творчества они брали отдельные приемы (прием контрастного изображения персонажей от сатирической сказки). Образы в произведениях «крестьянских писателей» не развивались, давались гротескно, одномерно, как в народной драме или в сказке. Характерно использование в основном пословиц, поговорок, реже присловий. Чаще всего они служили для характеристики отрицательных персонажей, для создания этнографического фона. Даже у такого талантливого, сложившегося писателя, как С. Подъячев, можно отметить преимущественное использование пословиц, поговорок, присловий для характеристики врагов новой жизни, для раскрытия морали хозяев и рабов, морали собственников (рассказы «На молочко, на яички», «Мы по-хорошему», «Злое дело», «Вот он я» и др.). Нередко они встречаются в авторском повествовании и в речи других персонажей, особенно положительных. Подъячев широко использует приемы народной сатиры для разоблачения служителей культа («Юфим Митрич», «Пожри, владыко!», «Претворил», «Новоявленная икона» и др.).

Но в революционную эпоху политическое созревание, приобщение к культуре широких народных масс происходило быстро. Так, читательские конференции 1926 года показали, что сформировался вдумчивый, серьезный читатель, не довольствовавшийся произведениями, в которых «писатель давал всегда благополучные развязки, без единой ошибки революционных героев, (...) стопроцентных злодеев»[7].

На отношении к фольклору, на характере его использования сильно сказалась депоэтизация деревни, связанная с установкой на обличение отсталого, темного. Отталкивание от всего, что связано со старой деревней, привело к недооценке многовековой народной духовной культуры, из которой надо было брать и сохранять все самое ценное.

Овладевая литературным мастерством, «крестьянские писатели» постепенно подходили к горьковскому пониманию значения литературного наследия, богатства и глубины фольклорных образов, роли фольклора в создании подлинно народной литературы. Этот процесс нашел отражение в программных документах и в художественном творчестве ВОКП.

В платформе ВОКП 1928 года было определено от-

ношение к классическому наследию. «Пустой фразой является крик о том, чтобы «сбросить классиков с корабля современности»... Необходимо критическое усвоение всего богатейшего опыта классической литературы, как русской, так и зарубежной»[8]. Однако утверждение, что «крестьянские писатели не могут пойти на поклон к классикам» свидетельствовало о непонимании ими мысли В. И. Ленина о том, что культура социализма возникнет на основе всех прогрессивных завоеваний человечества. Платформой не отвергалась романтика, признавалась необходимость психологизма и пейзажа в произведениях о деревне (ранее утверждалось, что психологизм и пейзаж непонятны массовому читателю).

Впервые было обращено внимание на стиль, на чистоту языка произведения. Этот вопрос был чрезвычайно важным для «крестьянских писателей». Недаром А. М. Горький постоянно отмечал «языковый натурализм», засорение литературного языка чрезмерным количеством диалектизмов и искаженных слов (Я. Коробов, А. Тверяк, А. Дорогойченко, М. Карпов, Ф. Панферов и др.). Например, в популярном в 20-е годы романе «Большая Каменка» А. Дорогойченко встречается огромное число диалектизмов (сбагришь, расквокшиться, колготиться, вдрюпаться, раскалякивать, зашурмуриться и многие другие) и искаженных слов не только в языке персонажей, но и в авторском повествовании.

Съезд «крестьянских писателей» 4 июня 1929 года ВОКП встречало известными успехами. В их достижений несомненную роль сыграли совещание при отделе печати ЦК РКП(б) от 9 мая 1924 года, резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» от 18 июня 1925 года, а также постоянное внимание к «крестьянским писателям» авторитетнейшего советского писателя А. М. Горького.

Съезд наряду с идеологическими вопросами уделил большое внимание вопросам мастерства. А. М. Горький, выступивший на нем с небольшой речью, сосредоточил внимание на путях повышения мастерства, обогащения языка, которые он видел в обращении к классическому наследию и неисчерпаемым сокровищам фольклора. С огромным удовлетворением отметив небывалый рост творческих сил народа, А. М. Горький сказал: «Имейте в виду, что мы действительно начинаем строить свою большую литературу... Творится огромное дело, великое дело. Повторяю, не было, я глубоко уверен в этом, не

было в истории человечества такого взрыва энергии, такого роста всюду и везде во всех областях. Это надо учесть, это надо помнить, этим надо жить, этим надо питаться»[9]. Примечательно, что выступавшие на съезде уделили большое внимание именно проблемам отражения в литературе современности, создания образа положительного героя, вопросам мастерства (А. Ревякин, М. Исаковский, П. Замойский, М. Карпов, А. Завалишин и др.).

В конце 20-х — начале 30-х годов появились произведения о деревне свидетельствовавшие о творческом росте «крестьянских писателей». Главное место в их творчестве заняла тема деревенской нови. Писатели стремились показать социальные процессы, происходившие в деревне, изобразить формирование нового человека, сельского активиста (А. Дорогойченко «Большая Каменка», К. Горбунов «Ледолом», И. Шухов «Ненависть» и др.), проникнуть во внутренний мир героев, раскрыть психологические трудности на пути рождения коллективистской морали (И. Макаров «Стальные ребра», П. Замойский «Прутик», Е. Пермитин «Капкан» и др.). По этим произведениям можно судить об изменении отношения «крестьянских писателей» к литературному наследию, о постоянной их учебе у классиков. Иным, более глубоким стало понимание роли устного народного творчества. У А. Дорогойченко, М. Карпова, Е. Пермитина, Н. Кочина наблюдается опора на фольклор при создании образа народа и положительного героя.

Правильное решение вопроса о литературном и фольклорном наследии помогло «крестьянским писателям» в теоретическом осмыслении вопроса о творческом методе советской литературы. В 1928—1932 годах писателями и критиками ВОКП было высказано немало плодотворных мыслей о творческом методе, в связи с этим затрагивались вопросы реализма, психологического анализа, тесной связи с жизнью народа и др. Пленум ЦС ВОКП в октябре 1930 года справедливо отметил: «Творческий метод должен быть создан не в порядке «лабораторной» выработки и голого теоретизирования (...), а лишь на основе творческих достижений и в результате коллективной работы, руководимой теоретически обобщающей марксистской мыслью»[10].

Произведения наиболее талантливых «крестьянских писателей» подтверждали рождение нового метода советской литературы, метода социалистического реализ-

ма. Они были замечены А. М. Горьким и получили положительную оценку[11].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. — Т. 36. — С. 82.

[2] См. об этом статью «Максим Горький и писатели-самоучки».— Жернов. 1927. № 4—5 (16), а также статью *И. З. Баскевича* «М. Горький и движение писателей-самоучек» // Русская литература XX века.

[3] *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8 т. — М.: Худож. лит-ра, 1964. — Т. 2. — С. 421.

[4] См. статью *Г. С. Зайцевой* «Из истории литературных взаимоотношений Горького с «крестьянскими писателями» (Горький и писатели ВОКП) // Уч. зап. Горьковского гос. ун-та. 1970. Вып. 118.

[5] ЦГАЛИ, ф. 1883, оп. 1, ед. хр. 84.

[6] Земля советская. 1929. № 1. С. 54.

[7] Жернов. 1927. № 1. С. 11.

[8] Литературные манифесты. — М.: Федерация, 1929. — С. 269.

[9] Пути развития крестьянской литературы. — М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. — С. 144—145.

[10] Наши позиции/Критический сборник под ред. И. Батрака и др. — М.: Федерация, 1931. — С. 166.

[11] См.: *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — Т. 25, 27, 30.

◆

А. М. МИНАКОВА

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ И МЕТОД СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ФИЛОСОФСКОЙ ПРОЗЕ М. ГОРЬКОГО

Проблемы художественного воссоздания коммунистического идеала в произведениях социалистического реализма актуализированы сегодня как ходом самого историко-литературного процесса, так и резким обострением идеологической борьбы, в которой человек и его бытие стали наиболее «горячей точкой».

В отличие от идеала предшествующих общественных формаций, стадий развития человечества коммунистический идеал возникает не как прекрасная мечта, а как явление самой действительности, он порождается самими закономерностями социально-экономического развития общества, эпохой революционной борьбы за коммунистическое общество — «сначала, до революционного переворота — как новый, коммунистический идеал, затем, по мере построения коммунизма — как факт»[1]. Идеал теперь не навязывается действительности, а выводится из нее, из прогрессивных тенденций ее развития, вытекает из закономерностей созидания коммунистической цивилизации, из познания того, какие идеалы вызревают в самой действительности строящегося и развивающегося коммунистического общества. В марксизме проблема идеала получает конкретное, материалистическое и диалектическое решение[2]. «Коммунизм для нас не *состояние*, которое должно быть установлено, не *идеал*, с которым должна сообразоваться действительность. Мы называем коммунизмом *действительное* движение...»[3]. Так, уже в «Немецкой идеологии» впервые сформулирован идеал человека коммунистического общества как всесторонне, гармонически развитой личности. Эту концепцию имел в виду Г. В. Плеханов, когда писал, что у Ф. Энгельса «тоже был «идеал», но он не был оторван от действительности. Его идеал — это была та же действительность, но действительность завтрашнего дня, действительность, которая будет иметь место не потому, что Энгельс идеален, а потому, что свойства нынешней действительности таковы, что из нее по ее собственным законам должна развиться та же действительность завтрашнего дня, которую можно назвать идеалом Энгельса»[4].

Советские и зарубежные марксисты — философы и социологи — справедливо утверждают, что проблема человеческого богатства, человека — производителя и творца, путь к решению которой впервые указал К. Маркс, «стала самой основной проблемой нашей эпохи. Революционное развитие производительных сил, развертывание научно-технической революции встали в качестве реальной задачи перед социалистическими странами; проблема вложений в человеческий фактор на свой, подчас противоречивый лад» встает и перед всем мировым сообществом, заставляя осознавать идеи К. Маркса «об ограниченности мира производящего человека при капитализме и о реальной, основанной на едином развитии производства и личности перспективе человека-творца, человека коммунистического общества»[5]. На основе созданной Марксом концепции «формирования человеческого мира в результате развития человеческой деятельности»[6] формулируется революционная идея всесторонне развитого человека. Как показал известный советский философ Э. В. Ильенков, «тотально-

развитый индивид» (термин Маркса), то есть всесторонне, универсально развитый индивид — образ, с необходимостью диктуемый условиями коммунистически организованного (и организующегося) общества; не заманчивый образ далекого будущего, а прежде всего принцип сегодняшнего формирования человека»[7]. Следовательно, в марксизме-ленинизме сформирована концепция, согласно которой «коммунистический человек — это человек, дошедший до осознания своего всемирно-исторического значения»[8]. И художественный метод пролетарской, социалистической литературы рождается тем же самым революционным движением, его высшей точкой в дооктябрьский период — революцией 1905 года. Этот идеал формируется и воплощается прежде всего в эпической прозе и драме («Враги», «Мать» М. Горького и др.), но также и в философской прозе социалистического реализма, только в иной — опосредованной— форме, иными — непрямыми путями. Следовательно, коммунистический идеал литературы социалистического реализма всех жанрово-видовых разновидностей определяется самой действительностью, порожденным ею «эстетическим состоянием мира» (Гегель). Историческими трансформациями и типологичностью[9] эстетического «всеобщего состояния мира» обусловливается и типология эстетического идеала как ядра художественного метода, принципов и приемов воплощения этого идеала в художественном произведении или творчестве как целостности. «Эстетическим состоянием мира» — прямо или опосредованно — определяется сущность идеала, его тип, пути и способы его выражения и изображения и пр.

Конкретное изучение коммунистического идеала и роли в его воплощении системы персонажей и всей структуры философской прозы А. М. Горького должно опираться на осознание того, что только «третий, пролетарский этап освободительного движения в России открыл для художника путь к единству идеала и действительности на основе слияния вооруженного передовой теорией революционного авангарда и широкого движения народных масс... Основоположником пролетарской литературы в России был Горький. Его творчество охватило эпоху становления, вызревания рабочего движения»[10], подготовки и свершения социалистической революции. Вклад Горького в мировую художественную культуру, новое в его произведениях, по мысли Ю. Б. Кузьменко, составляет то, что «единство человека и мира, которое искали Толстой и Чехов, достигается в революционном переустройстве жизни...»[11]. Новый тип художественного сознания эпохи социалистического революционного переустройства мира и возникший на его основе художественный метод социалистического реализма были открыты и осознаны Лениным, теоретиками ленинского склада и практически осуществлены гением Горького и наиболее близкими революции выдающимися писателями многонациональной России — А. Серафимовичем, Д. Бедным, И. Франко, Л. Украинкой, М. Коцюбинским, Я. Райнисом, О. Туманяном и др. Подводя итоги многолетним исследованиям советских литературоведов, А. Н. Иезуитов подчеркивает «глубокое внутреннее единство и органическую связь ленинской философско-эстетической концепции с практикой нового реализма Горького и объективное соответствие горьковской художественной практики ленинской философско-эстетической концепции реализма, великолепное понимание Лениным эстетической специфики качественно нового реализма»[12]. Другой аспект проблемы освещает Г. Д. Гачев: «Срастание социально-политической категории «социалистический» с художественной категорией «реализм» явилось закономерным выражением нового типа эстетической ситуации и в жизни, и в искусстве»[13]. Именно художественный метод придает качество системности всем поэтическим принципам, приемам и средствам, которыми пользуются писатели для познания и воссоздания реальности определенной исторической эпохи. «Ядром» этой системы мне представляется коммунистический идеал. А его «обиталищем» — «прежде всего люди («мы»)». «Целью этой великой духовной силы, разбуженной революцией, — продолжает Г. Д. Гачев,— было опредмечивание, воплощение идеала в жизнь, переливание его в плоть вещей, заводов, гидростанций, машин, учреждений, ведомств, норм поведения и т. д.»[14]. В философской прозе и драме Горького структурообразующей идеей становится «преодоление отчуждения и возвращение бытия и сознания в человека», отражение «противоречивой действительности XX века <...> как единого, целостного жизненного и исторического процесса», «борьбы рабочего класса за свое освобождение»[15]. В марксизме-ленинизме проблема идеала связана с исторически развивавшимся пониманием сущности человека, разгадки ее тайны; это оказалось подвластно ос-

новоположникам нашего учения[16]. Горьким сущность человека и человеческого бытия раскрывается и через его деяние, и через жизнь человеческого духа и человеческого сознания. В философской прозе Горького бытие, мир, вселенная предстают и как «напряженно работающее сознание»[17]. Философски осмысленная современная писателю действительность предреволюционной России, а также космос, Вселенная предстают антропоцентрическими, человек оказывается «средостением естества» (Г. Р. Державин), центром мироздания, человек обретает свою истинную сущность в революционной борьбе. Коммунистический идеал воплощается у Горького, а затем и во всей советской литературе прежде всего в типологическом ряду положительных характеров[18]. И первым в этом ряду воплощений коммунистического идеала стоит русский революционер, большевик, «человек с идеалом», человек прометеевского склада, поднятый «на плечах великого социального движения», а рядом и вместе с ним сам революционный народ, понимаемый Горьким как коллектив личностей и становящийся не фоном, а главным действующим лицом произведения и всего художественного мира. Таковы герои социалистического эпоса — от героической повести Горького «Мать» до эпопеи, оказавшейся «вровень эпохе» (Д. А. Фурманов), «вершинному произведению советской литературы вообще — роману М. Шолохова «Тихий Дон»[19]. В философской прозе Горького и его современников коммунистический идеал воплощается не только непосредственно, в «человеке с идеалом» (Степан Кутузов и др.), но и в сложном, противоречивом человеческом характере, а также может выражаться в позиции автора по отношению к герою отрицательному (Клим Самгин и др.) в их социально-исторически обусловленном взаимодействии и системно-структурном соотношении в художественном произведении и художественном мире как целостности. В художественной концепции носителя коммунистического идеала у Горького прослеживается как одна из доминант ленинская мысль о том, что «человек не может охватить=отрезать=отобразить природы *вещей* полностью, ее «непосредственной цельности», он может лишь вечно приближаться к этому»[20]. Чутко уловив «эстетическое состояние мира», приняв марксизм-ленинизм как идеологию передового класса, наконец, благодаря прямому влиянию В. И. Ленина, основоположник социалистического реализма Горький

осуществляет художественный синтез человек—социум—космос, воплощает достигнутое наукой и искусством понимание социального и природного, понимание истории как «величайшей поэтессы», которая творит всемирную литературу с ее новой художественной системой и новой художественной картиной мира, где мир предстает единым и внутри себя сложнорасчлененным, все неудержимее развивающимся по исторической спирали.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Ильенков Э. В.* Искусство и коммунистический идеал. — М., 1984. — С. 179.

[2] См. об этом подробнее: *Ильенков Э. В.* Цит. соч.; *его же.* Об идолах и идеалах. — М., 1968.

[3] *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. — Т. 3. — С. 34.

[4] *Плеханов Г. В.* Избранные философские произведения: В 5 т. — М., 1956—1958. — Т. 1. — С. 490.

[5] *Агг А.* Мир человека как субъекта производства: Критика К. Марксом концепции человека в буржуазной политической экономии. — М., 1984. — С. 187.

[6] Там же. — С. 160.

[7] *Ильенков Э. В.* Цит. соч. — С. 332.

[8] *Агг А.* Цит. соч. — С. 93.

[9] См. об этом подробнее: *Кузьменко Ю. Б.* Советская литература вчера, сегодня, завтра. — М., 1981.

[10] *Жданов Ю. А.* Нерасторжимые звенья: Культура и наука: Традиции и современность. — Ростов-на-Дону, 1984. — С. 222—223.

[11] *Кузьменко Ю. Б.* Цит. соч. — С. 54.

[12] *Иезуитов А. Н.* В. И. Ленин и проблемы реализма. — Л., 1980. — С. 130.

[13] Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. — М., 1980. — С. 188.

[14] Там же. — С. 199. См. также: *Кузьменко Ю. Б.* Цит. соч.

[15] Там же. — С. 208.

[16] См. об этом: *Ильенков Э. В.* Цит. соч.; *Агг А.* Цит. соч.; *Ярошевский Т. М.* Размышления о человеке. М., 1984; *Толстых В. И.* Сократ и мы. — М., 1981; и др.

[17] *Гачев Г. Д.* Цит. соч. — С. 143.

[18] См.: *Каминский В. И.* К вопросу об истории положительного героя русской классической литературы // Русская литература. 1982. № 2. С. 69—78.

[19] *Кузьменко Ю. Б.* Цит. соч. — С. 102. См. также: *Палиевский П. В.* Литература и теория. — М., 1979. — С. 272—283.

[20] *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. — Т. 29. — С. 164.

◆

Е. И. КУДРЯШОВА

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И ЛАРИСА РЕЙСНЕР

Тема «М. Горький и Л. Рейснер» специально не ставилась ни в работах, посвященных основоположнику социалистического реализма, ни в исследованиях об известной советской писательнице и журналистке. Сознавая неравномасштабность фигур, автор данной статьи ставит перед собой задачи: выявить — с привлечением документального, в том числе архивного, мемуарного и художественного материала, — личные и творческие контакты Горького и Рейснер. Рассмотрение их внесет дополнительные штрихи как в человеческий и писательский облик каждого из художников, так и в характеристику нашей литературы и журналистики первой трети XX столетия.

В сознание Рейснер, выросшей в культурной, высокообразованной семье радикального профессора-правоведа, Горький с самого начала вошел как знаменитый, почитаемый прогрессивной Россией и миром художник. Характеризуя круг чтения юной Рейснер, исследователи называют в числе ее кумиров Шекспира, Шиллера, а из современных ей писателей — Блока и, конечно, Горького. Среди любимых ею произведений упоминается «Песня о Буревестнике»[1].

Ощутимое влияние революционной романтики Горького на Рейснер, несомненно, чувствуется в драме «Атлантида» (1913), явившейся ее первым крупным достижением. В произведении фантастико-аллегорического плана она создает образ рыбака Леида, который, подобно горьковскому Данко, ценою собственной гибели спасает свой народ, указывая ему путь с тонущего материка на свободную и счастливую землю. Пьеса Рейснер не обладала такой общественно-взрывчатой силой, как произведения художника пролетариата, но склонность писательницы, начавшей творческий путь среди поэтов акмеистской школы, к романтике горьковского типа представляется весьма примечательной.

Еще яснее просматривается идейно-эстетическая близость Рейснер к Горькому в тот период, когда вместе с отцом, М. А. Рейснером, она предпринимает издание литературно-общественного журнала «Рудин» (1915—

1916). Весь короткий срок существования (вышло всего 8 номеров) журнал, «душою» которого стала Рейснер, выдерживал, как и горьковская «Летопись», насколько это было возможно в условиях цензуры военного времени, антимилитаристское, антишовинистское, оппозиционное по отношению к властям направление.

Рудинцы приветствовали «Летопись» (она появилась месяцем позже их журнала) дружеским шаржем, изображающим Горького в виде пушкинского Пимена, завершившего свой благородный труд. Они были единодушны с писателем в политических симпатиях (например, к К. Либкнехту) и антипатиях — «ко всем этим Танам», Струве... и др.[2] «Рудин» принял сторону Горького в полемике между ним и Л. Андреевым по поводу горьковской статьи «Две души».

Рейснер принимала участие в журнале не только как издатель, редактор, поэт, но и как литературный критик. В центре ее внимания — современный литературный процесс, центральной фигурой которого все более становился Горький. Не случайно имя его в статьях Рейснер упоминается по разным случаям почти постоянно.

Отвергая то, что именуется в искусстве слова «единым потоком», Рейснер выделяет литературу, отмеченную печатью гуманизма, революционности и новаторства. Так, она решительно перечеркнула поэтическую «косметику, крем и пудру» модного среди богемной публики И. Северянина, но смело взяла под защиту по-настоящему, на ее взгляд, революционные и гуманистические стихи мало кому известного тогда Маяковского, где — «его гнев, его месть, его жажда освобождения» и где он «по-своему молится величайшему богу человечности»[3]. Исследователи давно заметили, что эта оценка творчества поэта совпадает с горьковской.

На острие критического пера Рейснер в «Рудине» не раз попадал, как и у Горького, Ф. Сологуб с его «извращенной» философией[4]. Еще в «Атлантиде» она создала образ декадентствующего поэта типа горьковского Смертяшкина, в числе прототипов которого не без основания называли Сологуба. Обрушивалась она и на М. Арцыбашева с его пошлостью и близким к порнографии натурализмом, всецело солидаризируясь в отношении к нему с Горьким, также негодующим против «Арцыбашевых и К°» и «арцыбашевщины»[5].

Было бы натяжкой утверждать, что буквально все в

статьях Рейснер, критика «Рудина», совпадало с горьковскими оценками тогдашних литературных явлений. Так, отдав должное «вещной» изобразительности в книге Е. Замятина «Уездное», она представила ее чуть ли не как самоцель «прозаика-акмеиста», тем самым преуменьшив, в отличие от Горького, силу его антимещанского «крика»[6]. Предвзято подошла она и к анализу одной из последних пьес Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины», сведя ее к мещанской бытовой драме и не заметив критического пафоса, направленного на осуждение бесчеловечности мира собственников. Горький же, как известно, на протяжении долгой дружбы-вражды с писателем за противоречиями его общественного сознания умел видеть большой и самобытный талант. Что касается гипертрофированной резкости, острейшей полемичности суждений Рейснер о Северянине, то они, безусловно, подогревались не только усилившейся накануне революционных потрясений в стране идеологической борьбой, но и молодым задором, максимализмом критика. Отзывы Горького и о Северянине были тоньше, диалектичнее: отрицательно относясь к «ресторанно-будуарной» тематике поэта, он ценил подлинность его дарования[7].

И все-таки, думается, это частности. Важнее другое: начинающего критика и знаменитого писателя объединяла тогда в вопросах общественно-литературной борьбы, если можно так выразиться, «одна группа крови». Это и обусловило органичный приход Рейснер «к Горькому». Идейно-эстетические позиции, выработанные ею в журнале, — антимилитаризм, ненависть ко всякого рода отступничеству от прогресса, идеалов гуманизма, борьба против мещанского, натуралистического искусства — закономерно привели Рейснер в горьковские издания, сначала в «Летопись», где она сотрудничала с момента закрытия «Рудина».

Совершенно ясно, что в «Летопись» Рейснер была приглашена самим Горьким, чрезвычайно ответственно относившимся к подбору сотрудников. От него, по-видимому, исходило и другое почетное для Рейснер приглашение — участвовать в готовившемся им «Сборнике латышской литературы» (1916). Он содержит два ее стихотворных перевода из А. Швабе.

В «Летописи» Рейснер работает под непосредственным руководством Горького. А. Демидов вспоминает, как внимательно она «прислушивалась к тому, что говорил Горький»[8]. Период «Летописи», а затем сотрудничества Рейснер в газете «Новая жизнь» (1917), судя по воспоминаниям П. Сурожского, В. Итина, В. Шкловского, — время наиболее частых встреч ее с писателем[9].

Во имя проводимой Горьким—редактором «Летописи» идеи интернационализма, создания планетарной культуры Рейснер часто обращается здесь к произведениям зарубежного искусства, классического и современного, чего не было заметно в «Рудине». Она рецензирует книгу Ж. Руденбаха «Агонии городов», исследование М. Алексеева о стансах китайского поэта Сыкун Ту, начинает писать для журнала статьи о творчестве Г. Уэллса, картинах Гойи. В работе об «Уленшпигеле» Ш. де Костера критик вызывает к жизни вольнолюбивый дух героя, который «не умер и никогда не умрет»[10]. В дни презрения русских ура-патриотов к немецкой культуре Рейснер публикует большую статью об австрийском лирике Р. М. Рильке. Поэт привлекает ее, как верно отметила Н. Такташева, не мистицизмом, а тягой к добру и справедливости[11].

Весна—осень 1917 года — время оживления общественной жизни в России и быстрого политического роста Рейснер: она впервые близко знакомится с пролетарским коллективом, читает лекции в рабочих клубах, ведет просветительную работу среди кронштадтских матросов. Тогда же она деятельно трудится в культурно-просветительском отделе ежедневной горьковской газеты «Новая жизнь», сменившей «Летопись». В архиве сохранился любопытный документ—приглашение на заседание этого отдела, адресованное Горькому. На нем рукою Рейснер написано: «Алексею Максимовичу»[12].

В «Новой жизни» Рейснер напечатала свыше десяти статей и рецензий, связанных темой «революция и искусство». Ее предназначенная для газеты статья «О народном театре» (подписана псевдонимом «Л. М. Чайка»), оставшаяся неопубликованной, по основной мысли совпадает с горьковской статьей «Разрушение личности» (1908). Историю мирового искусства автор рассматривает как историю вырождения культуры господствующих классов. Говоря о том, что имущие классы России также слишком долго кормили рабочую массу «всевозможными художественными отбросами», Рейснер выступает в «Новой жизни» по-горьковски страстным пропагандистом отечественной и зарубежной классики[13]. В одной из рецензий она доброжелательно анализирует

спектакль самодеятельных артистов по пьесе Горького «На дне»[14].

Все опубликованные в «Новой жизни» работы Рейснер, как внутренним стержнем, объединены очень дорогой для Горького антипролеткультовской мыслью: пролетарское искусство не может развиваться самостийно, инкубаторски, без опоры на классику. Культура пролетариата при всей своей самостоятельности и особой «обновляющей роли» в истории искусства «при правильном понимании совпадает с культурой подлинно человеческой»[15]. Рейснер пугают попытки руководителей Пролеткульта создать нечто вроде «ЦК от искусства»[16]. Она уповает на образование авторитетной комиссии в составе Луначарского, Горького и других, которая бы встала «на страже пролетарского искусства»[17].

Однако вскоре Рейснер была вынуждена покинуть «Новую жизнь». Причины ее разрыва с газетой выясняются из письма в редакцию от 16 ноября 1917 года. Это был компромисс редколлегии с группой читателей, «боготворивших» А. Ф. Керенского: редакция публично извинилась перед ними за якобы допущенную Рейснер в фельетоне о нем резкость.

Конфликт с «Новой жизнью», разумеется, не означал для Рейснер разрыва с Горьким. Человеческие и деловые отношения с ним сохранялись на протяжении всего ее пребывания в Петрограде, пока обстоятельства не развели их «территориально»: она ушла на фронт гражданской войны, потом уехала в Афганистан, он жил в Италии. В. Ходасевич упоминает Рейснер среди бывавших у Горького дома, на Кронверкском[18]. Записи в дневнике Блока свидетельствуют о том, что она посещала организованное по инициативе Горького издательство «Всемирная литература», собиралась переводить для него Рильке[19]. К тому же вплоть до своей ранней смерти Рейснер неизменно «встречалась» с Горьким на страницах различных советских газет и журналов («Красная газета», «Правда», «Известия», «Красная новь», «30 дней» и др.).

Неотъемлемое свойство стиля, художественной манеры Рейснер—писателя, критика, публициста — это богатейшая метафоричность, щедрая россыпь в ее творениях неожиданных сравнений, книжных ассоциаций, реминисценций. Среди них определенное место занимают и «извлечения» «из Горького», которые вместе с тем

«влиты», накрепко «впаяны» в образную систему рейснеровского творчества.

Так, в фельетоне «О дятлах и чижиках» (1918), художественно трансформируя известную горьковскую аллегорию, Рейснер с сарказмом говорит о скептически относящейся к Советской власти старой творческой интеллигенции, либо всех этих «сочувствующих революции», «мудрых» циничных «дятлах», которые «никогда не подставят свое рыбье сердце под звездный дождь подлинного искусства», предпочитая потихоньку поджидать «английского десанта в Петербурге»[20].

Окраинные купеческие районы захваченной белогвардейцами Казани иронически именуются автором «Фронта» (1924) «городком Окуровом в шелковых, ярких и жирных красках Кустодиева». Эпизод гибели в бою героя гражданской войны Н. Маркина завершается в той же книге высокопатетическим рефреном: «Безумству храбрых поем мы славу». К этой же горьковской «формуле» Рейснер прибегает и при создании портрета летчика-героя Полозенко[21].

Последний раз Рейснер упоминает о Горьком в статье «Против литературного бандитизма» (1926). Проза Горького и стихи Маяковского, по ее определению, всегда «пахли революцией» и потому были «нестерпимы своим грозовым возмутительным духом русскому буржуазному обществу»[22].

Помнил о Рейснер и Горький. Прочитав на склоне лет «Записки спутника» (1932) Л. Никулина, который пытался нарисовать рейснеровский облик, Горький в письме от 3 февраля 1932 года из Сорренто заметил автору, что именно тут его и постигла неудача: «Несколько раз на протяжении книги Вы начинали говорить о Ларисе Рейснер, а фигура ее все-таки осталась не написанной Вами»[23]. Книга явно не утолила «человековедческого» интереса писателя к такой неординарной личности, как ее героиня.

Упрек Горького, брошенный Никулину, не потерял актуальности и сегодня. Биография, воссоздающая живой, целостный человеческий и писательский образ Рейснер, до сих пор не написана. А между тем она могла бы быть великолепным дополнением к выходящей в стране горьковской серии «Жизнь замечательных людей» (разрядка наша. — *Е. К.*).

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Рубцов А.* Из истории русской драматургии конца XIX — начала XX века. — Минск, 1962. — Ч. II. — С. 253; Лариса Рейснер. — М., 1985. — С. 38.
[2] Летопись жизни и творчества А. М. Горького. — М., 1958. — Т. 2. — С. 455, 461.
[3] *Рейснер Л.* Избранное. — М., 1965. — С. 496, 498.
[4] Рудин. 1916. № 4. С. 15.
[5] Летопись жизни и творчества А. М. Горького. — М., 1958. — Т. 2. — С. 32.
[6] Рудин. 1916. № 8. С. 10; Архив А. М. Горького. — М., 1969.— Т. 12. — С. 218.
[7] См.: КЛЭ. — М., 1971. — Т. 6. — стлб. 717.
[8] РО ГБЛ, ф. 245, к. 11, ед. хр. 45, л. 1.
[9] *Сурожский П.* Первый наш писатель // О Горьком — современники. М., 1928. С. 133—134; *Итин В.* Две встречи с М. Горьким // Сибирские огни. 1932. № 11—12. С. 74—81; *Шкловский В.* Бессмысленнейшая смерть // Журналист. 1926. № 2. С. 14—15.
[10] Летопись. 1916. № 11. С. 315.
[11] *Такташева Н.* Путь Л. Рейснер от эстетских журналов к Октябрю // Вопросы метода и стиля. № 62. Томск, 1966. С. 197.
[12] РО ГБЛ, ф. 245, к. 9, ед. хр. 10, л. 7.
[13] Новая жизнь. 1917. 16 (29) июля. № 76. С. 5.
[14] Новая жизнь. 1917. 19 сентября (2 октября). № 131 (125). С. 7.
[15] Новая жизнь. 1917. 20 августа (2 сентября). № 106. С. 5.
[16] Новая жизнь. 1917. 9 (22) ноября. № 176 (170). С. 4.
[17] Новая жизнь. 1917. 19 сентября (2 октября). № 131 (125). С. 7.
[18] *Ходасевич В.* Таким я знала Горького // Новый мир. 1968. № 3. С. 20.
[19] *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. — М.; Л., 1963. — Т. 7. — С. 398.
[20] Известия. 1918. 17 декабря. № 276. С. 2.
[21] *Рейснер Л.* Избранное. — М., 1965. — С. 34, 51, 65.
[22] Там же. — С. 503.
[23] *Горький М.* Собр. соч.: В 30 т. — М., 1956. — Т. 30. — С. 238.

◆

Т. Я. ГРИНФЕЛЬД

М. ГОРЬКИЙ И М. ПРИШВИН
(Изображающее слово в пейзаже)

Одна из существенных проблем поэтики прозы — мастерство изображения (описания), определяющее наряду с идеей высокую профессиональную ценность — «вечность» художественного образа. Проблема эта воспринимается сегодня особенно обостренно: все настойчивее звучат призывы не забывать уроков классики, и все критичнее читатель встречает «серые» произведения, авторы которых не владеют словом.

Лингвистическая стилистика (В. В. Виноградов, В. В. Одинцов), выделив композиционные формы художественной речи, среди которых основными чаще называются повествование, рассуждение, описание (изображение как разновидность описания), отмечает их малую изученность в науке. Литературоведческая стилистика, имея богатый эмпирический материал, собранный при исследовании индивидуальных стилей, не претендует пока на обобщающую системную характеристику названных речевых потоков в прозе. Идет разработка конкретных вопросов, связанных с конкретными жанрами или произведениями. В этом плане опыт М. Горького, приложившего немало усилий в совершенствовании литературного языка и поэтического мастерства писателей, оставившего блестящие образцы прозы, где все три вида словесного и логического воссоздания мира (повествование, рассуждение, описание) существуют полноправно, весьма полезен современникам. Тем более поучительно сопоставить достижения М. Горького с опытом М. Пришвина, талант которого великий писатель ценил и заметил однажды, что М. Пришвин замечательно владеет изображающим словом.

Как художники М. Горький и М. Пришвин принадлежат к различным тематическим «цехам» советской литературы: первый — великий пролетарский писатель, эпик, психолог социальных слоев и движений, второй — автор преимущественно лирико-философской прозы о человеке и природе, знаток души в ее «личных» проявлениях. Для того чтобы сопоставление таких своеобразных величин в изображении природы было правомерным, мы выбрали для анализа из произведений М. Горького те пейзажи, которые претендуют на самостоятельное значение, то есть достаточно полны, обладают собственной художественной ценностью и напоминают законченные картины или этюды. Рассматривались главным образом рассказы и повести, помещенные в Собрании сочинений М. Горького, в томах 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 11, 13 (М.: ГИХЛ, 1949—1951), то есть просмотрена проза от первых лет творческого пути художника до 1923 года («Мои университеты»). «Жизнь Клима Самгина» не включена в исследуемый ряд текстов, так как своеобразие отраженной действительности в романе —

через восприятие Клима Самгина — уводит от задач изучения речевых композиционных форм в пейзаже, предлагаемом от лица автора-повествователя.

М. Горький вводил образ природы в свой художественный мир для объективной достоверности картин из жизни человека. Судя по впечатлениям от отдела живописи на Всероссийской выставке 1896 года, его эстетика природы начиналась с защиты естественности и правдоподобия образа. «Решительно не понимаю, почему это современное молодое искусство ставит своей задачей искажение природы, изображение ее такими щедрыми на разнообразие красок кистями, с таким протокольным геометрически правильным водружением камня на камень и с такой небрежностью к правде природы» (23, 252), — писал он о новинках стиля конца века. Похвально отзывался, например, — «лесовик прославленный» — о Шишкине (23, 252). Он требовал от пейзажа того же, что и Стасов, — открытой гражданственности, настаивал на «жанре», так как, по его мнению, художники, ищущие других путей, «видят горы, реки, леса и степи своей страны, но не видят и не знают ее народа» (23, 253). По нашему предположению, этот взгляд на задачи пейзажа в литературном произведении в принципе не изменился у Горького и в последующие годы: образ природы в его произведениях преимущественно реалистичен, подчинен в структуре сюжету, помогает «высветить» идею писателя.

Мысль о том, что художник остался верен устоявшимся классическим взглядам на сущность пейзажа в искусстве и в зрелом периоде творчества, подтверждает его критическое отношение к вступительной картине «Городка Окурова». В 1928 году в статье «О том, как я учился писать» М. Горький иронически отзывается о самом себе: «Мне показалось, что я написал хорошо, но когда рассказ был напечатан, я увидел, что мною сделано нечто похожее на расписной пряник или красивенькую коробку для конфет» (24, 490). Начальный пейзаж повести метафорический. Напомним, что М. Пришвина М. Горький выделял не только за философию природы, но и за физическую ощутимость образа, за правду искусства.

Рассказы и повести, помещенные в 1—5-м томах Собрания сочинений М. Горького, включают массу разнообразных по структуре, отражению лирического чувства повествователя, композиции, отношению к сюжету и характеру пейзажных зарисовок. Обращает на себя внимание, что крупные прозаические полотна («Фома Гордеев», «Трое») содержат редкие картины природы, нераспространенные описания, которые плотно окружены эпизодами и диалогами человеческих страстей. Они несамостоятельны в своей собственной «природной» сущности и прямым образом служат характеристике настроения персонажа. Например, в «Фоме Гордееве» главный герой после хмельного безумного кутежа видит серые тучи в небе и ощущает серую тяжесть туч в своей душе (4, 168). «Трое» почти лишены природы, по-видимому, согласно «городской» тематике и уже известному правилу — писать «жанр», знать народ, герои же в данном сюжете были отринуты от естественной почвы.

В рассказах пейзаж живет вольнее, он более полновесен, чаще составляет среду жизни персонажей и по разновидности художественной речи может быть отнесен к описаниям. Особенно активна роль пейзажа в «Вареньке Олесовой», рассказах «В степи», «Проходимец», «Дед Архип и Ленька» и в романтических ранних произведениях. Заметны старания художника найти выразительные возможности слова в области фактуры, света и цвета, в сравнительном сближении явлений: степь — «как громадное, крупное черное блюдо» (3, 311), солома крыш блестит розовым золотом, лес щедро разливает «оранжевые и багряные цвета листвы» (3, 332).

Далее, в окуровском цикле, картины природы продолжают как бы накапливать достоверность деталей и признаков. Композиционные формы, организующие художественную речь — перечисление, фиксация множественности событий — в небе, лесу, траве, в речке: «стрекочут — хлопотливые кузнечики, суетятся, бегают мыши-полевки, птицы летят по гнездам, ходят тени между холмов, шепчут травы, сладко пахнет одонцем, мелиссой и бодягой...» (9, 51). И усилен тот признак, который у М. Пришвина в будущем станет основным в рассказах о природе — *движение, развитие*. Этот мотив, собственно, и взрывает традиционную структуру описания: «Пошли окуровские дожди, вытеснили воздух, завесили синие дали мокрыми туманами» (9, 228). В рассказах «По Руси», «Женщина», «В ущелье», «Калинин», «На Чангуле», «Весельчак» описание явно перестраивается, оно переходит в повествование; расширяется пространство в пейзажах, движение — уже не

просто форма мгновенного действия: «сейчас», но эпическая речь о том, что было давно, что бывает всегда.

И в автобиографической трилогии («Детство», «В людях», «Мои университеты»), наряду с описательными картинами, которые совершенствуются (меньше эпитетов, более «предметов», составляющих пейзаж, суровее, реалистичнее краски средней России), видим, как усиливается особый сюжет движения в природном царстве: встает туман с лугов, поднимаются с земли кусты, деревья, стога сена, текут луга «во все стороны» под лучами солнца, река «подвинулась» навстречу сиянию (13, 306—307). Сорокопут «вспорхнул вверх жаворонком, поймал шмеля, заботливо насадил его на шип и снова сидит...» (13, 304). Описание, сохраняя изобразительные «детали», передает их другому виду речи — повествованию.

Пейзаж прямым образом входит в изображение человека, развивая поэтику взаимного отражения миров. Прекрасный пример сращения трех стихий — повествования, описания и рассуждения — представляет собой портрет Льва Толстого: великий художник в Гаспре на берегу моря («Лев Толстой», 1923). Море, волны, камни, голубая бесконечность над землею, небо, тени облаков — все призвано передать впечатление от Л. Толстого как от человека могучего духа, как от матери-опоры для людских душ, для совести народа, как от создателя и повелителя-чародея. Словесный портрет по своей природе как жанр относится к описаниям так же, как и пейзаж. Здесь же и то и другое выполнено не столько в описательном, сколько в повествовательном плане. Описательная традиционная система речи (информативность, перечисление видимого, статичность) явно растворена в повествовании и размышлении, «спрятана» в них. Редкая фраза может быть принята как прямое перечисление и изображение: «на самом берегу, среди камней, заметил его маленькую, угловатую фигурку, в сером помятом тряпье и скомканной шляпе». «День был пестрый, по камням ползали тени облаков, и вместе с камнями старик то светлел, то темнел. Камни — огромные в трещинах, и окиданы пахучими водорослями...» Основная речевая материя оформляет не видимое статичное, а развивающееся, движущееся, обладающее логическими «вехами» на пути к итогу высказывания: «А море — часть его души, и все вокруг — от него, из него...», «и вдруг в каком-то минутном безумии я почувствовал, что — возможно! — встанет он, взмахнет рукой, и море застынет, застеклеет, все вокруг оживет, зашумит...», «а потом все слилось в счастливую мысль...» (14, 285).

Вряд ли следует проводить прямые аналогии в развитии культуры описаний природы М. Горьким и М. Пришвиным. Для этого недостаточно изучена история и поэтика словесного пейзажа, не систематизирован «фон» для подобных литературоведческих изысканий. Тем не менее можно отметить, что М. Горький — один из тех, кто был предшественником и соратником «природоведов», в частности М. Пришвина, в деле переформирования эстетики пейзажа. Пришвинский образ природы заявил о себе в его дореволюционных очерках («В краю непуганых птиц», «За волшебным колобком») и очерке-поэме («Черный араб»), и в собственно пришвинском стиле, в жанре миниатюр — в 1920-х годах («Родники Берендея», «Календарь природы»). М. М. Пришвин, в сравнении с той культурой словесного пейзажа, которая была оставлена в наследие классиками (И. С. Тургенев, С. Т. Аксаков), заметно изменил традиционное соотношение видов художественной речи, чем способствовал дальнейшему развитию поэтики пейзажа и темы человека и природы в целом.

В произведениях М. М. Пришвина можно заметить необычное явление: если «изображение» понимать не в широком литературоведческом плане (изображение эпохи), а в более точном, на основе лингвистики (изображение — это описание, то есть перечисление видимого), то следует признать, что этот вид художественной речи в его «чистом» варианте для «певца природы» нетипичен. В «Родниках Берендея» нет рассказов-описаний. В «Календаре природы» под это определение с трудом подходят миниатюры из цикла «Осень»: «Глаза земли», «На воре шапка горит», «Умершее озеро». Привычные формы изображения так же редко встречаются в «Лесной капели». В цикле «Жизнь дерева», где, казалось бы, должны находиться описания, художественная речь представляет собой чередование и сращение трех основных форм. Из 58 миниатюр «Жизни дерева» 35 созданы с преимуществом повествующей и размышляющей речи. Описательными можно назвать 5 миниатюр, но и в них этот вид речи не «чистопороден». Авторская речь в миниатюрах — это полуразмышление, полуповествование с сюжетом из жизни природы с динамикой

конфликтных эпизодов, с увеличенной ролью временных характеристик в пейзаже.

«Три большие березы в самом низу срослись между собой и так втроем прожили большую жизнь. Теперь одна из этих старых берез <...> стала клониться к земле...»[1]. «Корень дерева, оползая поверхность, встретил закругленный камень и, поднявшись на него, возвратился к земле, чтоб встретиться с другим встречным корнем того же дерева и схватиться с ним навсегда»[2]. В результате, наряду с сиюминутными картинами: «Солнечное утро, чуть морозит, и совершенно тихо»[3], оказываются развернутыми «истории» природных существ, включающие протяженное время изображения и действие. А действие, как известно, — признак повествования, а не описания.

Повествователь М. М. Пришвина замечателен тем, что в образах природы он настойчиво проводит философию бытия, поэтому усиленно озабочен обозначением логических вех на пути к выводу. Так в описания проникает размышляющая речь: «Как можно к свету подняться, если света нет?»[4], «наконец, стало понятным, почему нижние ветки елок висят...»[5], «так она победила сосну»[6]. Структура периода, строфы и всего художественного единства определяется логикой развития не описания, а мысли.

В итоге изображение (описание) как словесное представление пейзажа читателю принципиально перестраивается, избавляется от статичности, монотонности, приобретает современный ритм. То есть доводятся до завершения те тенденции, которые развивались и в эпической прозе, были подготовлены, почувствованы предшественниками и современниками М. Пришвина и которые заметны в культуре пейзажа М. Горького.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 6 т. — М., ГИХЛ, 1957. — Т. 5. — С. 602.
[2] Там же. — С. 611.
[3] Там же. — С. 344.
[4] Там же. — С. 616.
[5] Там же. — С. 610.
[6] Там же. — С. 605.

◆

З. Я. ХОЛОДОВА

АВТОБИОГРАФИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ М. ГОРЬКОГО И «КАЩЕЕВА ЦЕПЬ» М. ПРИШВИНА

(Герой и действительность)

Эпоха социальных бурь и потрясений резко обострила процесс самосознания русской интеллигенции, осмысления собственного жизненного пути, заставила размышлять о связях с родной страной, о судьбах родины и народа. Закономерно, что в литературе 10—20-х годов XX столетия наблюдается повышенный интерес к всевозможным мемуарам, автобиографиям, запискам, биографическим очеркам. Создается немало и художественных произведений, непосредственно отразивших жизненные судьбы их авторов (произведения Горького, Короленко, Сергеева-Ценского, Вересаева, А. Толстого, Пришвина и др.). Естественно, что книги, появившиеся почти одновременно, порой имеют немало сходных черт, поскольку выражают художественный взгляд людей одной эпохи на действительность. Однако произведения всегда несут на себе печать творческой индивидуальности автора, воплощают разные способы видения мира и принципы, пути отображения действительности и человека. Выявить общие свойства писателей одной эпохи, прояснить типологические черты сходства и отличия созданных ими произведений позволяет конкретный анализ.

В этом плане представляет интерес сопоставление автобиографической трилогии М. Горького и романа М. Пришвина «Кащеева цепь». Сближает эти произведения то, что они созданы на биографической основе, действие в них происходит в один и тот же исторический период, герои являются ровесниками.

Горького и Пришвина связывали чувства искренней симпатии, художники длительное время переписывались, обменивались мыслями по вопросам творчества, делились творческими планами. Из письма Пришвина, в частности, мы узнаем о возникновении замысла автобиографического романа. В мае 1915 года он просит Горького прислать ему «Детство» и признается: «Кстати, и сам давно уже понемногу пишу на эту же тему».

Вскоре он сообщает: «Обещанный Вам к 1 августа рассказ не вышел: он все рос, рос и, наконец, слился с материалами к роману, единственному, который я когда-нибудь напишу»[1]. Но лишь после гражданской войны появляются в печати первые главы-звенья «Кащеевой цепи». В редакции 20-х годов роман включал в себя десять звеньев и заканчивался символической картиной разлива реки.

Критики сразу же при выходе в свет пришвинского романа отметили его близость к автобиографическим произведениям Аксакова, Л. Толстого, Короленко, Горького. Действительно, и по проблемно-тематическим особенностям, и по структуре «Кащеева цепь» близка к социально-психологическим повестям, в основе сюжета которых лежит история развития характера, формирования личности. Пришвин продолжает традиции русской автобиографической повести о детстве, в которой на первый план выходит эстетическое начало. Он унаследовал и горьковскую традицию, отразив влияние социального начала на формирование личности, исследуя взаимоотношения личности и общества, связи человека с историей. В «Кащеевой цепи», как и в трилогии Горького, подняты коренные социально-экономические и политические проблемы времени. Однако принципы изображения исторической действительности различны, что обусловлено и особенностями мировоззрения, и целевыми установками, и своеобразием художественной манеры каждого из авторов.

Как известно, Горький ставит задачу раскрыть процесс формирования личности борца-революционера и потому большое внимание уделяет показу «свинцовых мерзостей дикой русской жизни», в столкновении и противоборстве с которыми выковывается характер героя. Эпоха 70—90-х годов XIX века отражена в трилогии в свете исторической перспективы как один из важнейших этапов русской истории. Горький объективно рисует общественный строй России, разные слои населения, картины быта. Писатель подчеркивает объективность своего повествования, говорит о желании быть беспристрастным, «оживляя прошлое»: «Теперь ...я сам порою с трудом верю, что все было именно так, как было, и многое хочется оспорить, отвергнуть, — слишком обильна жестокостью темная жизнь «неумного племени». Но правда выше жалости, и ведь не про себя рассказываю, а про тот тесный, душный круг жутких впечатлений, в

котором жил, да и по сей день живет, простой русский человек» (15, 20). В конце повести «Детство» Горький объясняет причины, побудившие его говорить о «свинцовых мерзостях дикой русской жизни», — это «та правда, которую необходимо знать до корня, чтобы с корнем же и вырвать ее из памяти, из души человека, из всей жизни нашей, тяжкой и позорной» (15, 193). На переднем плане у него оказывается внешний мир, впечатления, воспринимаемые мальчиком от людей, с которыми он встречается. Горькому важно было прежде всего «раскрыть Алешу Пешкова в его отношениях к внешнему миру»[2]. Он вырастал как представитель народных низов, революционер-борец. Герой раскрывается прежде всего в действиях и поступках.

Горький не ставил своей целью так скрупулезно исследовать каждое движение мысли, каждое побуждение героя, как это делает Пришвин. Тема нравственного и эстетического формирования личности творца-художника определила повышенный интерес Пришвина к психологии его героя. Одна из отличительных особенностей писателя — воссоздание самого процесса мышления и чувствования. Анализ диалектики внутренней жизни Михаила Алпатова дается Пришвиным не через ее внешние, физические проявления, а через различные способы передачи мысли (внутренний монолог, несобственно-прямая речь, диалоги и др.). Пришвину удается воссоздать сам процесс возникновения, непрерывность, динамику мыслей и чувств своего героя, связь подсознательных процессов с сознанием и действиями, раскрыть духовную эволюцию Алпатова, внутренние противоречия в его развитии, мотивы и нюансы его поведения.

Следует особо обратить внимание на признания Пришвина относительно «Кащеевой цепи». Он определял произведение как очерк своей жизни, в котором дан «очень точный материал, биографический, поэтически преображенный»[3], неоднократно подчеркивал, что Алпатова создал из самого себя, что герой — это он сам, но только «не пеший, а крылатый»[4], что «из своего детства, отрочества и ...юношества» он «сделал сказку»[5]. В этих словах сформулирована мысль об общем характере произведения. Сказочно-романтический план произведения — это результат восприятия мира героем и видения мира самим автором. Автобиографическое и сказочное начала образуют в «Кащеевой цепи» своеобразное единство, фольклорно-сказочное начало проявляется и в со-

держании (фольклорные основы изображения мира и человека), и в форме (символика, притчи и др.).

Пришвинский роман абсолютно лишен пафоса разоблачения, в нем нет и той ясности исторической перспективы, как в автобиографической трилогии Горького. Социальная несправедливость, угнетение человека человеком выражены с помощью условных средств изображения — символических образов кащеевой цепи, опутавшей страну, народ, и самих героев, Адама и Евы, вынужденных скитаться по России в поисках незанятой земли. В романе Пришвина мы не видим обширного эпического показа событий, изображения жизни народа в ее многообразии, как, например, у Горького. Хотя и отражена жизнь разных слоев населения, политическая борьба, однако исторические процессы раскрываются в основном сквозь призму внутреннего восприятия их Алпатовым. Пришвинский герой мечтает спасти мир от темных сил, противостоит злу в окружающей действительности, даже участвует в революционном движении, стремясь уничтожить кащееву цепь, как горьковский герой — «невидимую нить». Но он не борец, он — мечтатель, стремящийся прежде всего к красоте как источнику добра. Большую роль в романе играет глава «Расстрел васильков», связанная с поворотным моментом в умонастроении Алпатова. За участие в подпольной революционной работе он арестован и посажен в тюрьму, идет испытание прочности его убеждений. Это испытание он не выдерживает. В романе приводится символическая картина сна Алпатова о начавшейся в Германии революции. На вопрос Алпатова: «А разве это уже мировая катастрофа?» — Август Бебель отвечает, что это первый расстрел голубых васильков, и Алпатову хочется умереть вместе с васильками. Он боится революции, революция начинается с разрушения, а Алпатов не может спокойно видеть, как рушится привычное и устоявшееся, и не стал последовательным революционером-марксистом. Голубые васильки соотносятся с символом «голубой», олицетворяющим в романе мечту; революционные убеждения Алпатова — это романтическая мечта, не выдержавшая испытания жизнью. В 50-е годы при переработке своего романа Пришвин внес коррективы в трактовку образа Алпатова, многое переосмыслил, пересмотрел в поведении героя, «ясно увидел, что Алпатов всю жизнь собирался как сын своей родины, как патриот»[6]. Художник поставил перед собой задачу

осмыслить и обобщить жизненный путь Алпатова как путь «из одиночества в люди», к народу, Родине.

В 50-е годы при переработке своего романа Пришвин добавил две главы — «Хрущево» и «Веточка малины», главки «От автора» во втором и третьем звеньях, являющиеся своеобразными лирико-философскими отступлениями, а также ввел два заключительных звена — «Искусство как поведение» и «Как я стал писателем», повествующих о дальнейшей его судьбе, взглядах на жизнь и творчество. В добавленных звеньях заложено основное идейно-нравственное содержание «Кащеевой цепи». В результате переработки видоизменился жанр произведения, оно обрело особенности философского романа.

Специфику «Кащеевой цепи» определил сам подход художника к автобиографическому материалу: желание рассказать о прошлом для понимания настоящего и «иными, углубленными глазами смотреть в прошлое»[7]. Свою книгу он рассматривает как «завещание о душе своей грядущим поколениям»[8]. Хотя Пришвин, как и Горький, старается подчеркнуть использование им «объективного» способа отображения жизни, сравнивая себя с летописцем, рассказывающим только правду, однако в конце концов вынужден признаться, что оставаться беспристрастным, рассказывая о своей жизни, не может. Он анализирует то, что происходило когда-то с ним самим или на его глазах, дает оценку людям и событиям, прямо выражает возникающие при воспоминаниях чувства, что свойственно лирической прозе. Выражение мыслей и чувств осуществляется писателем не только в лирических отступлениях, но и в основном тексте, где отчетливо выражается эмоциональное оценочное отношение автора к изображаемым событиям и явлениям объективного, «внешнего» мира через определенный подбор деталей предметной изобразительности и интонационно-синтаксический строй речи.

По характеру изображения жизни, «удельному весу» эпического и лирического начал отдельные звенья «Кащеевой цепи» разнотипны. В первой части книги, повествующей о жизни Курмышки в имении, его учебе в гимназии, затем в Сибири, начале революционной деятельности Алпатова, превалирует эпическое начало, и в этом плане роман сближается с повестями Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты». Горький преимущественно рассказывает и показывает, причем

одним из главных композиционных приемов в трилогии является постепенность воспоминаний. Не случайна фраза в начале повести «Детство»: «Второй оттиск в памяти моей — дождливый день...» (15, 11). Именно последовательность «оттисков в памяти» в значительной степени определяет построение произведения. Лирических отступлений у Горького мало. Всего лишь несколько раз мы встречаем размышления художника о годах детства, одно из них — о его бабушке, сыгравшей огромную роль в воспитании, научившей видеть не только мрачные стороны в жизни и людях, но и — прежде всего — лучшее, светлое. Строки о бабушке полны теплоты и благодарности, нежности и грусти. В целом же тон не только самого горьковского повествования, но и лирических отступлений сдержанный, даже суховатый, резко отличающийся от взволнованной, «приподнятой» авторской речи «Кащеевой цепи» Пришвина.

Во второй части пришвинского романа эпические картины жизни как бы отступают на второй план, а в центре становятся мысли и переживания Алпатова. Психологическое повзросление героя естественно соотносится с возможностью включения авторских размышлений философско-эпического плана, что приводит к большей ослабленности фабульности, мозаичности повествования. Причем более активную роль, чем сюжет, играет голос автора, комментирующего события и связывающего их в единое целое. Пришвин синтезирует объективное изображение действительности и субъективное выражение самого себя. Он не просто глубоко исследует внутренний мир своего героя, ищущего нравственные основы своего поведения, а широко вводит авторский философский комментарий, что позволяет все нравственные и социальные вопросы, связанные с решением проблем личности и общества, человека и природы, и многие другие проанализировать изнутри, через образ повествователя. Как известно, соотношение эпического и лирического начал, субъективного и объективного в произведении характеризует тип творчества мышления писателя и его художественный метод[9].

Сравнительно-типологический анализ автобиографической трилогии Горького и романа Пришвина «Кащеева цепь» позволяет выявить определенную близость в общем подходе писателей к жизни, в осмыслении истоков поведения личности в мире, в раскрытии посылок, которые определяют место человека в обществе. Однако

в результате анализа выявлено не столько сходство, сколько неповторимость каждого из произведений, существенные различия в принципах и характере изображения человека и действительности в строго реалистических повестях пролетарского писателя Горького и лирико-философском повествовании Пришвина.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] М. Горький и советские писатели. Неизданная переписка // Литературное наследство. — М., 1963. — Т. 70. — С. 322, 325.

[2] *Николич Д. Н.* Автобиографические повести о детстве // Учен. зап. Алма-Атинского гос. пед. ин-та. Сер. гуманитарных наук. — Алма-Ата, 1955. — С. 202.

[3] *Пришвин М. М.* Собр. соч.: В 6 т. — М., 1957. — Т. 4. — С. 10—11.

[4] Там же. — Т. 1. — С. 568.

[5] Советские писатели. Автобиографии: В 2 т. — М., 1959. — Т. 2. — С. 245.

[6] *Пришвин М. М.* Собр. соч. — Т. 6. — С. 765.

[7] Там же. — Т. 1. — С. 304.

[8] *Пришвин М. М.* Глаза земли. — М., 1957. — С. 7.

[9] См.: *Эльяшевич Л. П.* Лиризм. Экспрессия. Гротеск (О стилевых течениях в литературе социалистического реализма). — Л., 1975. — С. 19.

◆

Н. Н. ПРИМОЧКИНА, Б. П. ПРИМОЧКИН

М. ГОРЬКИЙ И Е. ЗАМЯТИН

(К истории творческих взаимоотношений)

История литературных взаимоотношений Горького и Замятина перерастает рамки частных отношений двух русских писателей-современников. За ней встают острейшие проблемы литературного процесса начала нашего века, многие из которых актуальны и сегодня. Не имея возможности в небольшом сообщении показать творческие отношения Горького и Замятина во всей их сложности и многогранности, попытаемся раскрыть их на локальном примере отдельных произведений этих писателей. Для этого обратимся к повести «Городок Окуров» (1909) и рассказу «Городок» (1923) Горького и повести «Уездное» (1912) Замятина.

Замятин не мог пройти мимо «Городка Окурова», обратившись к теме звериной уездной жизни мещанства в

период первой русской революции и начала реакции в своем «Уездном». Это влияние было замечено С. Касторским, который кроме указания на единство темы обратил внимание на общий принцип контрастности образов (Вавила — Тиунов у Горького, Барыба — Тимоша у Замятина), на сходство сюжетных линий (донос Вавилы на Тиунова, предательство Барыбой Тимоши). По мнению исследователя, это сходство свидетельствует, «может быть, о факте творческого соревнования»[1] Замятина с Горьким. Однако трудно согласиться с выводом ученого о полном поражении Замятина в этом творческом споре. Сам Горький высоко оценил «Уездное», отметив его родство со своей повестью: «Этот «Городок Окуров» — вещь, написанная по-русски, с тоскою, с криком, с подавляющим преобладанием содержания над формой»[2].

Образ Анфима Барыбы как страшное порождение самодержавно-бюрократической государственной системы имеет глубокие корни в русской литературе, восходя к Держиморде Гоголя, Угрюм-Бурчееву Салтыкова-Щедрина, унтеру Пришибееву Чехова и т. д. А с урядником Крохалевым из «Жалоб» (1911) Горького он, кроме функционального единства, имеет и большое внешнее сходство: Барыба — «четырехугольный», у Крохалева — «квадратное лицо», «квадратные лапы», и весь он сложен «из кубов».

Нам кажется, что Замятин, отталкиваясь во многом от Горького, подошел к теме уездной жизни по-своему, в соответствии с собственным мировоззрением, художественным темпераментом и человеческим опытом, развивая и воплощая художественные и эстетические принципы не только Горького, но также Н. Лескова, А. Ремизова, Ф. Сологуба, а главное, вырабатывая свои собственные. И на этом пути добился немалых успехов.

Одно из главных отличий между писателями выявляется на уровне мировоззрения. По сравнению с горьковским «воинствующим оптимизмом» произведения Замятина кажутся пессимистичными, даже мрачными. В них нет светлой веры в человека, в его силу духа. Возможно, в этом кроется тяга Замятина к темным, звериноутробным темам («Чрево», «На куличках», «Север» и др.). Если и есть протест в его произведениях, то он носит не социально-классовый характер, как у Горького, а индивидуалистический, случайный.

Далека от горьковского реалистического, психологи-

чески-точного языка особая сказовая манера Замятина, ведущего повествование от лица обывателя-ерника. На первый взгляд народный, сказ Замятина на самом деле представлял собой изощренно-виртуозную стилизацию, доступную для восприятия лишь весьма искушенного читателя. Он был изобретателем новых форм, подхваченных и развитых некоторыми молодыми прозаиками (М. Зощенко, В. Шкловским, Н. Никитиным и др.). Горькому не было свойственно в такой степени, как Замятину, «словопоклонничество» (выражение А. Воронского[3]), никогда слово для него не было самоцелью, предметом игры. Манера Замятина близка к манере таких художников, как, например, кубисты, импрессионисты. Ему свойственно выделение в образе яркой запоминающейся детали и многократное использование ее, как припева, на протяжении всего повествования. Как правило, эта деталь не только характеризует внешность героя, но и соотносится с его внутренней сутью, приобретая значение символа. Так, в звероподобном Барыбе с его примитивной психикой автор многократно подчеркивает его каменность, тяжесть, «четырехугольность».

Из различия мировоззренческих позиций родилось разное по своей природе искусство: интенсивный, активный реализм Горького и модернизм («смесь» реализма с символизмом) Замятина. В модернизме художественный мир произведения, его герои находятся как бы «под колпаком» мировоззрения писателя, зависят от его авторского своеволия. В реалистической литературе жизнь выплескивается наружу, через край, герои более свободны в своих проявлениях и даже, как известно, могут действовать вопреки воле автора (вспомним пушкинскую Татьяну, которая, к изумлению своего создателя, вдруг ...«выскочила» замуж). У реалиста создаваемая модель мира подчиняется и проверяется правдой самой жизни, у модерниста — находится целиком во власти автора. Поэтому при чтении произведений модернистов часто возникает впечатление, что созданный ими мир — не «настоящий», а скорее балаган, театр, что герои — не «живые» люди, а марионетки. В них искусство мастера берет верх над естественностью жизни.

Это различие между разными способами изображения прослеживается при сравнении «Городка Окурова» и «Уездного». В повести Горького рассказчик находится как бы среди жителей города, наблюдает за ними, сопереживает им. Герои ее — живые люди, со всеми их

недостатками и достоинствами, в своих падениях и грехах они мучаются, каются, вызывают наше сочувствие. И в Вавиле, и в Тиунове, не говоря уже о самом светлом образе Симы Девушкина, много хорошего, истинно человеческого. В «Уездном» автор как будто откуда-то сверху обозревает жизнь. Здесь отсутствует развернутая психологическая мотивировка поступков персонажей, их характеры очерчены стремительно, всего несколькими яркими штрихами. Кажется, что автор отчужден от своих героев, не любит их. Поэтому они теряют свою живость, не согретые его дыханием, его кровью, хотя и не перестают быть для нас интересными, так как заряжены и пронизаны сильным, искусно созданным художественным «полем».

Горький скоро заметил и оценил вполне сформировавшийся талант «начинающего» писателя, отточенность и мастерство его стиля. Вероятно, по инициативе Горького в № 3 журнала «Летопись» за 1916 г. были напечатаны три рассказа Замятина: «Бег», «Дьячок» и «Петька». По словам Замятина, личное знакомство писателей состоялось осенью 1917 г. «Так случилось, — вспоминал он, — что с революцией и с Горьким я встретился одновременно, поэтому в моей памяти образ Горького встает неизменно связанным с новой, послереволюционной Россией»[4]. Первые годы революции и гражданской войны были годами наибольшего сближения писателей, их тесных личных и творческих контактов. Замятин активно участвовал во всех грандиозных начинаниях Горького: был членом редколлегии возглавляемого им издательства «Всемирная литература», читал курс техники художественной прозы в студии организованного Горьким Дома искусств, работал в руководимом Горьким издательстве З. И. Гржебина. В это трудное голодное время Горький помог не только выжить физически, но и не сломиться духовно, творчески многим деятелям науки, искусства, литературы. Среди них был и Замятин. «Я знаю, — позже вспоминал он, — человека-Горького с благодарностью вспоминают многие в России, и особенно в Петербурге. Не один десяток людей обязан ему жизнью и свободой»[5].

После отъезда Горького в конце 1921 г. за границу личные отношения его с Замятиным временно обрываются. Однако творческие взаимодействия, до времени глубоко скрытые, именно в этот период как бы выходят на поверхность. Как и многие другие писатели того вре-

мени, Горький понимал, что старое искусство уже не способно целиком охватить и воссоздать те глобальные перемены в жизни и сознании людей, которые были вызваны Великим Октябрем, что для передачи обновленной действительности необходимы какие-то новые формы искусства и приемы письма. И Горький в начале 20-х гг. как будто начинает учиться писать заново, пытаясь уйти от себя самого — прежнего Горького. Позже он писал В. Зазубрину: «Рассказы 22—24-го гг.» <...> это — ряд поисков иной формы, иного тона для «Клима Самгина» <...>. Лично для меня поиски эти я считаю очень полезными, особенно если вспомнить, что с осени 16-го г. по зиму 22-го я ведь не писал ни строки»[6]. В период этих идейно-художественных поисков (как это обстоятельно показано в книге А. И. Овчаренко «М. Горький и литературные искания XX столетия») Горький внимательно присматривался к пестрым литературным течениям, в том числе и к тому кругу русских писателей, в творчестве которых причудливо сочетались элементы реализма и модернизма, натурализма и символизма, реальности и фантастики. Среди этих мастеров, к которым можно отнести А. Ремизова, А. Белого, Б. Пильняка и др., не последнее место занимал Е. Замятин.

Новое обращение Горького к теме уездной жизни России произошло в 1922—1924 гг. с учетом социальных и художественных изменений в жизни и литературе. Горький видел, что революция пробудила такие стихийные силы народа, проявление которых было не только величественным, но и разрушительным, опасным для роста культуры и человеческой личности. Отсюда берут истоки ощущение неустойчивости, зыбкости основ бытия в его творчестве, сомнения в изначально доброй и светлой природе человека, возникает насмешливо-горькая интонация в ряде произведений этих лет. Такой Горький был непривычен. Недаром критики того времени (А. Воронский, В. Шкловский и др.) после появления рассказов 1922—1924 гг. заговорили в один голос о «новом Горьком»[7].

В начале рассказа «Городок» писатель показывает рассказчика сидящим на холме и сверху обозревающим жизнь городка. Затем он как будто на время спускается вниз, беседует с людьми, «подсматривает» за ними. Более жесткими, лаконичными по сравнению с «Городком Окуровом» средствами пользуется Горький, стре-

мясь одной-двумя яркими чертами показать особенность человека: у одного «голова ужа — маленькая с желтыми глазами», другой «похож на паука», пишет доносы в полицию, у третьего «губы странно изогнутые, цвета дождевых червей» (XVII, 8, 10). (Вспомним доносчика Барыбу, паукообразную Чеботариху из «Уездного», губы-черви миссис Кембл из «Островитян» Замятина). В «Городке» и в ряде других произведений этого времени (например, в «Голубой жизни») Горький, как и Замятин в своих повестях, намеренно подчеркивает нелепость, странность, анекдотичность своих персонажей, их внешности, занятий, мыслей. Близость к Замятину обнаруживается в более глубоком погружении в темные бездны человеческой натуры, в стихию зла, в какой-то безжалостности при обрисовке характеров и положений, в пессимистической интонации. Горький не пользуется сказом, но широко вводит прямую речь обывателей — жителей городка, над «глубокомыслием» и «мудростью» которых явно подсмеивается, иронизирует. Это его также сближает с Замятиным. В конце рассказа «Городок» повествователь опять с холма, как будто с птичьего полета, обозревает город. Невольно вспоминается искусно организованная, пребывающая будто под стеклянным «колпаком» действительность художественного мира Замятина, когда Горький в конце рассказа передает впечатление душной, непроницаемой, стеклянной небесной тверди, которая распростерлась над городком и придавила в нем все живое и человеческое.

В 1924—1925 гг. Горький переживает глубокое разочарование в некоторых из тех художников, творчеством которых живо интересовался в дореволюционные и первые послереволюционные годы. В письмах этого времени рассыпано много нелестных отзывов о творчестве Белого, Замятина, Пильняка. Подобное охлаждение имело, на наш взгляд, несколько как объективных, так и субъективных причин. Во-первых, произошла эволюция творчества самого Горького. Испробовав новые приемы изображения действительности и включив некоторые из них в свою художественную систему, он перешел затем к новому этапу синтеза, к созданию больших реалистических полотен. Вторая причина заключалась в идейно-художественном развитии самих этих писателей, которые пошли по пути формалистических изысков и экспериментов, забыв, по словам Горького, о «ценнейшем, живом материале искусства — Человеке»[8].

Сказанное относится и к Замятину. В 1924 г. Горький так определил основной недостаток его творчества: «Явно остерегаясь чувствовать, он умствует. От его рассказов всегда пахнет потом, в каждой его фразе чувствуется усилие, с которым она сделана, в его искусстве холодно блестит искусственность. Он хочет писать как европеец, изящно, остро, со скептической усмешкой, но, пока, не написал ничего лучше «Уездного»...»[9]. Отрицательно отнесся писатель и к социальной антиутопии Замятина «Мы». В 1929 г. он писал И. Груздеву: «Мы» — отчаянно плохо, совершенно не оплодотворенная вещь. Гнев ее холоден и сух, это — гнев старой девы» (30, 126).

Отрицая то направление в литературе, которое представлял Замятин, Горький продолжал ценить его как большого мастера, человека высокой культуры и сыграл заметную роль в его дальнейшей судьбе. Их личные отношения возобновились по приезде писателя в 1928 г. в Советский Союз. Узнав от Замятина о запрещении его новой пьесы «Атилла», в которой на далеком историческом материале (нашествие гуннов на Рим) показывались героизм и сила революционных масс, Горький написал официальный отзыв, в котором высоко оценивал «героический тон» и «героический сюжет» пьесы[10].

Встречи и беседы писателей продолжились летом 1929 г., во время второго посещения Горьким СССР. В это время Замятин готовил сборник «Как мы пишем» (1930), в котором крупнейшие советские писатели рассказывали о своей творческой лаборатории. По его просьбе Горький дал в сборник небольшую статью и посоветовал привлечь к участию в нем еще ряд литераторов: В. Вересаева, М. Пришвина, А. Чапыгина[11].

Позиция холодного наблюдателя, «путешественника-иностранца» в собственной стране привела Замятина в конце концов к разрыву с Родиной и советской литературой. Приняв решение уехать за рубеж, он обратился за содействием к Горькому. По воспоминаниям Замятина, Горький отговаривал его от этого шага, но когда понял, что решение это неизменно, согласился помочь. Позже Замятин писал об их последней встрече летом 1931 г. на даче Горького: «...я вышел на ...террасу дачи. Тотчас же вышел туда Горький и сказал мне: «Ваше дело с паспортом устроено, но Вы можете, если хотите, вернуть паспорт и не ехать». Я сказал, что поеду. Горький нахмурился и ушел в столовую, к гостям...

Прощаясь, Горький сказал: «Когда же увидимся? Если не в Москве, так может в Италии? Если я там буду, Вы ко мне туда приезжайте, непременно! Во всяком случае — до свидания, а?»[12].

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что творческие взаимоотношения двух писателей были неоднозначны, достаточно сложны и противоречивы. На определенных этапах они приобретали характер то плодотворного взаимодействия, то напряженной творческой полемики. История этих отношений проливает дополнительный свет на многогранную и яркую деятельность Горького — художника и организатора литературного процесса, одним из талантливых и своеобразных участников которого был Замятин.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Касторский С.* Повести М. Горького. — Л.: Сов. писатель, 1960. — С. 87.
[2] Архив А. М. Горького. — М.: Наука, 1969. — Т. 12. — С. 218.
[3] *Воронский А.* Литературно-критические статьи. — М.: Сов. писатель, 1963. — С. 86.
[4] *Замятин Е.* Лица. — Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. — С. 87.
[5] Там же. — С. 92.
[6] Архив А. М. Горького. — Т. 10, кн. II. — С. 351.
[7] *Воронский А.* О Горьком // Красная новь. 1926. № 4; Шкловский В. Новый Горький // Россия. 1924. № 2.
[8] Лит. наследство. — М.: Изд-во АН СССР, 1963. — Т. 70. — С. 482.
[9] Архив А. М. Горького. — Т. 12. — С. 218.
[10] Архив А. М. Горького. — ОРГ 1-72-1.
[11] Там же. — ПГ-рл 16-7-1.
[12] *Замятин Е.* Лица. — С. 97.

◆

Н. В. МОРОХИН

ГОРЬКОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ВОЕННОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ Е. ПЕТРОВА

Творческий опыт М. Горького — публициста, художника, мастера памфлета и фельетона — оказал огромное влияние на развитие сатиры в литературе 1941—1945 годов. В дни Великой Отечественной войны

И. Эренбург, Л. Леонов, А. Толстой, С. Маршак, Д. Заславский создали сотни острых, злободневных антифашистских памфлетов, очерков, публицистических статей. По праву к этой славной плеяде писателей должно принадлежать имя Евгения Петрова.

Один из создателей «Двенадцати стульев» и «Золотого теленка», Е. Петров продолжил свою литературную деятельность и после 1937 года, когда не стало его соавтора И. Ильфа. Он работал над повестями и очерками, сценариями комедий «Музыкальная история», «Антон Иванович сердится», «Воздушный извозчик», пьесой «Остров мира», был редактором «Огонька» и заместителем редактора «Литературной газеты», а в дни войны стал корреспондентом Совинформбюро. Его публицистические произведения печатались в «Правде», «Известиях», «Красной звезде», «Огоньке», газетах США, в них публицист поделился впечатлениями о предвоенной поездке в Германию, рассказал о защитниках Москвы, Заполярья, Севастополя. Работа Е. Петрова — военного корреспондента продолжалась чуть больше года — 2 июля 1942 года он погиб под Миллеровом в авиакатастрофе, возвращаясь с фронта.

В последние десятилетия появился ряд монографий о творчестве И. Ильфа и Е. Петрова, однако в центре внимания исследователей — их совместная работа. Публицистика 1941—1942 годов, принадлежащая Е. Петрову, оценивается как «чрезвычайно интересное... совершенно новое явление», которое «заслуживает специального исследования»[1]. Порой ее поверхностный анализ приводит к неточным выводам. Так, Б. Галанов видит главной чертой этой публицистики «фельетонность», «непринужденный юмор», интерес к «неожиданным комическим подробностям фронтового быта»[2], хотя в ней отчетливо звучат антифашистские мотивы, изображаются нацисты, идет идейная полемика с ними, но мимо этих существеннейших черт исследователь проходит.

Чтобы установить особенности сатиры Е. Петрова в военной публицистике, следует обратиться к тому, как писатель осваивал творческий опыт М. Горького, обосновавшего принципы политического памфлета в советской литературе и давшего его блестящие образцы.

М. Горький много писал о важном общественном смысле этой сатиры, подчеркивая, что «пакости и мерзости фашизма» должны стать «богатейшими темами» сатириков (30, 428). Писатель предупреждал, что фа-

шизм развяжет против СССР «небывалую по размаху войну» (30, 413), в статьях «Кукрыниксы», «Каким должен быть «За рубежом», в последнем письме А. Суркову он призывал говорить людям правду о чудовищности фашизма, показывать противоречия в политике врага, где «смешного так же много, как подлого» (26, 235), превратить смех в грозное оружие против врага. Но важны не только злободневность, актуальность — «политическая целесообразность» сатиры должна сочетаться с «принципами эстетики» (30, 413), считал М. Горький.

Е. Петрова, как и его соавтора И. Ильфа, можно по праву считать учеником М. Горького, хотя прямого контакта между писателями не было. Основоположник советской литературы был и великим мастером сатиры. В двадцатые годы он нанес «особенно сильные удары по мещанству», и его творческий опыт был определяющим для молодых сатириков, которые, как пишет Д. Заславский, «шли по этому же пути»[3]. Интересно, что оба писателя и М. Горький печатались в журнале «Чудак», который редактировал М. Кольцов. Здесь был помещен горьковский фельетон «Факты. I», подписанный псевдонимом «Самокритик Словотеков». Писатель высмеивал в нем «вольнодумство» и трусость мещанина. В статье «Человек, уши которого заткнуты ватой», М. Горький выступил против эпигонов И. Ильфа и Е. Петрова — это свидетельствовало о том, что великий писатель принял роман «Двенадцать стульев» (25, 112).

В годы войны творческая биография Е. Петрова была необычной.

Советские писатели откликнулись на нападение врага гневными памфлетами, однако враг в них часто выглядел схематичным, неубедительным. Такая сатира не могла ответить на вопросы миллионов людей, что представляет собою враг, поднять на бой с ним. Так, В. Гроссман характеризовал фашизм как «цивилизацию инстинктов, нечто идущее от организованности муравьев»[4], даже в приказах нацисты «расписываются железными пальцами арифмометров и интеграторов»[5].

Уже в первом очерке «В фашистской Германии» Е. Петрову удается изобразить врага точно и убедительно, рассказать о нем много нового и осмеять его. В марте 1941 года писатель ездил на выставку в Лейпциг. Е. Петров увидел реальные черты тогдашней Германии — пустые витрины в магазине, запущенность гостиницы, где у него украли обыкновенную булку. «Глазами художника»[6] он наблюдает «духовное удушение» людей, превратившихся при нацизме в «несгораемые шкафы мыслей и чувств»[7]. Он создает запоминающийся образ атмосферы фашизма: «так, вероятно, чувствует себя человек, попавший в комнату и не подозревающий, что под кроватью, в шкафу и под полом запрятаны связанные трупы людей»[8]. От внешних впечатлений писатель идет к анализу политики фашизма, навязываемого им образа жизни, идей, искусства. М. Горький советовал, разоблачая врага, интересоваться «всем, что относится к области «духовной жизни» (25; 189). Е. Петров приглашает читателя на выставку: «от римских носов, мужественных грудей и неслыханных, не существующих в природе бицепсов просто некуда деваться», при этом «смотрят на вас не лица, а хари», черта всех портретов — «жестокое выражение лица»[9]. Вывод об антигуманизме строя писатель делает, по-горьковски обратившись к эстетике: «там, где преступление возведено в закон... уродство сейчас признак красоты».

«Миром командуют сумасшедшие», — с тревогой писал о фашизме М. Горький (26, 358), все подлинное подменяется чудовищно-карикатурным: «на престолах дураки в коронах набекрень и со свинцовыми мозгами под черепом» (26, 357). Колоритные портреты главарей третьего рейха создает в очерке и Е. Петров. Гитлер — «страшная дегенеративная харя с маленькими подстриженными усиками, бледным острым носом и глазами сумасшедшего»[10]. Увидев Геббельса, автор признается, что узнал его по карикатурам: «сплющенное с боков, острое, как бы побывавшее под прессом бородавчатое лицо выродка... ни тени мысли»[11]. В этих портретах акцентируется неестественное, нечеловеческое, по-горьковски сочетается чудовищное и комически-гротесковое — в этом же ключе образы фашистов созданы в «Кратком очерке скверной истории» и памфлете «О «солдатских идеях». Портреты в очерке Е. Петрова возникают как кульминация внутреннего сюжета: показав, до чего довели страну фашисты, писатель рисует тех, кто в этом виновен. Поэтому ему не требуется, как создателям других портретных памфлетов начала войны — И. Эренбургу, Д. Заславскому, С. Маршаку, — заглядывать в прошлое нацистов, обращаться к их высказываниям. Он не показывает, как М. Горький, мелкобуржуазную клас-

совую базу фашизма, его связь с монополиями — об этом читатель уже знал из горьковских памфлетов. Задача Е. Петрова — передать собственное живое впечатление от встречи с фашизмом. В этом отношении очерк «В фашистской Германии» как бы идет вслед за публицистикой М. Горького.

Воюя с политическим врагом, М. Горький советовал «не... брезговать курьезом и анекдотом. Из ничтожных фактов можно сделать большие выводы» (26, 386). Е. Петров описывает собрание «двух-трех тысяч паразитов, которые... разжирев, управляют народом». Фальшивость этой акции, лицемерие зала выдают мелочи: во время исполнения «унылого и бездарного» фашистского гимна «вытянутые руки ныли ...и господа поддерживали свою правую руку левой». Слушая «короткую бессмысленную речь» Геббельса, сосед очеркиста «пожилой штурмовик улыбнулся, потом быстро взглянул» на автора-иностранца «и нахмурившись, углубился в программку»[12].

Надо отметить, что в начале войны Е. Петров был одним из немногих публицистов, которые восприняли важный завет М. Горького: «Врага принято изображать одноцветно черным и почти всегда дураком. Не думаю, чтобы это было правильно» (24, 278). Враг в изображении Е. Петрова сложен и многолик — это и играющие настроениями масс ораторы, и ловкие дельцы от искусства, и наглые штурмовики, и горюющие о своей судьбе новобранцы. М. Горький выступал против публицистики, которая осуждает не один какой-либо класс, а целую нацию. Такой вульгаризаторский подход дискредитирует интернационализм нашей политики. Е. Петров свободен от этих заблуждений, с самого начала он резко отделяет нацистов от немецкого народа — рабочих, гостиничной горничной, мужественных посетителей выставки СССР, которые, зная, что она наводнена шпиками, оставляют добрые записи в книге отзывов. «Такие люди есть в Германии. И их немало. Мы должны помнить о них», — пишет автор, вновь напоминая, что надо уничтожить «звериную харю германского фашизма»[13].

Так уже в первые дни войны звучит мысль о грядущем освобождении немецкого народа. К сожалению, она не всеми была понята правильно. И. Эренбург иронично отозвался об этой статье, заметив, что «в начале войны Евгений Петров еще старается найти среди немцев праведников»[14]. Как известно, для публицистики И. Эренбурга в дни войны были характерны отступления от этого горьковского принципа[15].

Фронтовые очерки Е. Петрова достаточно неожиданны. Казалось бы, известный сатирик должен в них, не прекращая, бить смехом врага. Однако жанр едкого, как его довоенные фельетоны, памфлета в творчестве писателя так и не появляется. Фашизм для публициста в первую очередь ужасен, и смех отступает. В этом отношении характерен написанный в марте 1942 года очерк «Учитель музыки». Беседа с пленным Райфом, который заявлял, что он преподаватель консерватории, но не имел никакого представления о русской, французской и итальянской музыке — прекрасный материал для памфлета. Смешны слова захватчика о том, что его интересует лишь музыка, а не политика. Но писатель не настроен даже на сарказм: «Факт этот страшен. С юных лет музыкально одаренный человек попал в некий музыкальный концлагерь, где существует лишь немецкая музыка»[16]. Е. Петров не высмеивает, а рассуждает: фальсификаторы истории искусства вселили в голову этого захватчика мысль о неполноценности других народов, о праве на преступления против них. Идея очерка перекликается со статьей М. Горького «О детях», где писатель с гневом рассказывает, как фашизм оболванивает молодежь, превращая ее в покорное воинство, вспоминаются и прозвучавшие в статье «Освещать быт, обнажать скрытую в нем политику» горьковские призывы настойчиво изучать буржуазную культуру, разбивать миф о ее беспартийности. Е. Петров клеймит культуру нацизма, показывая, как с ее помощью «Гитлер превратил свою молодежь в человекоподобных обезьян, которых научили только лишь носить штаны, бриться, говорить «хальт», «цурюк» и стрелять из автомата»[17].

Сатира М. Горького разнообразна. Она представлена и памфлетами, где царит авторское отношение — избирательный взгляд публициста как бы не замечает того, что не вызывает гнева, писатель не рассуждает, а словно вовлекает зло в гибельную для него игру. Часто используется и форма публицистической статьи-обзора. В ней смех «включается» и «выключается», если среди других явлений в авторское поле зрения попадает отвратительное. Именно эта последняя форма, связанная с эпической очерковой публицистикой, где сатирические

мотивы возникают на фоне повествования, ближе в дни войны Е. Петрову.

В очерках об обороне Москвы звучит лишь гнев на врага, ограбившего Клин и Волоколамск, осквернившего дом Чайковского, укравшего игрушки у ребенка. Ироническая усмешка проскальзывает очень редко. В очерке «На Западном фронте в сентябре» она связана с фигурой пленного, с грустью вспоминающего о своих притязаниях: «О моей борьбе никто не напишет», — говорит он, вызывая в памяти название печально известного сочинения фюрера, — нетрудно понять, чьи лавры и идеи двинули этого врага завоевывать мир[18].

Во многих статьях М. Горький дает блестящий образец использования материалов буржуазной прессы для разоблачения идей врага, этот принцип писатель обосновывает в своих публицистических выступлениях. Сумел «заставить самое буржуазную прессу говорить фактами» (26, 385) и Е. Петров. Ядовитые замечания о «примитивном приеме фашистской пропаганды»[19] писатель делает в своей последней статье «Севастополь держится», а в очерке «Записки из Заполярья» он описывает атаку на Мурманск немецкой авиации: многие самолеты были сбиты, ни одной бомбы не удалось сбросить. Но сообщение фашистского радио об этом представляло собою «даже не ложь, а нечто совершенно непонятное, патологическое» — «ужасный налет... город разрушен, сбито двадцать два советских самолета, а немцы потеряли лишь один»[20].

Интерес Е. Петрова вызывают пленные. Он видит в них порой «чудовищное и юмористическое»[21] — именно так советовал взглянуть на врага М. Горький. Захватчики «в продранных вшивых шинелях... обмотанные тряпками, в краденых бабьих платках» мало похожи на солдат, мечтавших покорить мир, но их «простодушные» суждения, даже когда пленные хотят понравиться писателю, — отвратительны. «Дело плохо. Все надоело. Из этой войны ничего хорошего не выйдет» — они лишь разочарованы в неудаче авантюры. «Мы политикой не занимаемся»[22] — фашизм отравил их умы, внушил чувство полной безответственности за судьбы народов. Лишь от одного пленного удается услышать беспомощно-путаное, но свое суждение: «Ефрейтор испуганно оглянулся на дверь, как будто из нее мог появиться его хозяин... и зашептал»[23]. «Отличаются они от животных только тем, что животные не посещают солдатских пуб-

личных домов, не носят шинелей мундиров и погон и не хранят в бумажниках рядом с порнографическими открытками фотографии жен и детей, так как они не сентиментальны»[24] — публицист гневно обвиняет мещанство, отравленное шовинизмом. Вспоминается горьковская характеристика: «когда мещанин... обнажает свое «я», — перед современным обществом встает животное» (24, 14).

В «Записках из Заполярья» Е. Петров пользовался приемами горьковского памфлета-досье: с помощью фактов воссоздал историю 6-й немецкой дивизии, попавшей под Мурманск после покорения Греции: «Они любили сниматься в Акрополе на фоне Парфенона. Надо видеть этих людей... с идиотски выпученными глазами рядом с классическими колоннами»[25].

«Юмор и наблюдательность ...глубокая человечность... зажигали в читателях ненависть к врагу»[26], — писал в статье «Фронтовой дневник» Е. Петрова» С. Иванов. Становление мастера военной публицистики не обошлось без творческого восприятия художественного опыта М. Горького, высказанных им идей. Заветы великого мастера во многом определили лицо советской публицистики в дни Великой Отечественной войны. Значительность идей, богатство художественных приемов, разнообразие материала, меткость и сила политической сатиры — всем этим Е. Петров, как и другие публицисты, в значительной мере обязан своему великому учителю, перо которого начало сражаться против фашизма одним из первых.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Вулис А.* И. Ильф и Е. Петров. — М.: ГИХЛ, 1960. — С. 372.
[2] *Галанов Б.* И. Ильф и Е. Петров. — М.: Сов. писатель, 1961. — С. 280—281.
[3] *Заславский Д.* Ильф и Петров // Ильф И., Петров Е. Собр. соч.: В 5 т. — М.: ГИХЛ, 1960. — Т. 1. — С. 11—12.
[4] *Гроссман В.* Годы войны. — М., 1945. — С. 9.
[5] Там же. — С. 25.
[6] *Яновская Л. М.* Почему вы пишете смешно? — М.: Наука, 1969. — С. 214.
[7] *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч. — Т. 5. — С. 460.
[8] Там же. — С. 463.
[9] Там же. — С. 467.
[10] Там же.
[11] Там же. — С. 468.
[12] Там же. — С. 468—469.

[13] Там же. — С. 462.
[14] Литература и искусство. — 1942. — 14 февраля.
[15] См. подробнее: *Морохин Н.* Горьковские традиции в сатире И. Эренбурга 1941—1945 гг. // Вопросы горьковедения. Горький, 1985.
[16] *Ильф И., Петров Е.* Собр. соч. — Т. 5. — С. 663.
[17] Там же. — С. 664.
[18] Там же. — С. 604.
[19] Там же. — С. 694.
[20] Там же. — С. 693.
[21] Там же. — С. 654.
[22] Там же. — С. 658.
[23] Там же. — С. 646.
[24] Там же. — С. 656.
[25] Там же. — С. 683.
[26] Звезда. 1943. № 2. С. 116.

◆

И. Ф. ЕРЕМИНА

МАКСИМ ГОРЬКИЙ И АНАТОЛИЙ ИВАНОВ
(К проблеме героя)

Глубоко и плодотворно воспринял художественное наследие А. М. Горького писатель А. Иванов. Для него, как и для других представителей социально-аналитической прозы, характерно проникновение в подлинные закономерности жизни. Он пристально размышляет об основах крестьянского бытия и нашей действительности, раскрывает новые принципы человеческих взаимоотношений. Обладая яркой творческой индивидуальностью, А. Иванов видит мир во всей его многогранной сложности и противоречивости, умело извлекает из него художественную правду, находит новые пути для раскрытия лица современной деревни. Его лучшие произведения «Вечный зов», «Тени исчезают в полдень», «Повитель» стали заметным явлением современной советской прозы и неотъемлемой частью литературного процесса в целом.

Первый роман А. Иванова «Повитель» был напечатан в 1958 году в журнале «Сибирские огни». В этом же году в Союзе писателей проходило обсуждение этого романа. Большое внимание привлек образ Григория Бородина, и почти все согласились с тем, что это новый образ в нашей литературе. Выступая на обсуждении, А. Иванов сказал о том, что побудило его взяться за

тему, где главным действующим героем является лицо отрицательное: «Я знал такие примеры, когда книга, написанная, казалось бы, на далекую историческую тему, получила большую известность и принята была народом. Я тогда думал так. Вот «Жизнь Клима Самгина». Эта книга написана в 20—30-х годах, и, казалось бы, там поднят материал несовременный. Однако эта книга стала горячо любимой нашим народом, и «самгинщина» — это явление не осознанное, а родилось в предшествующие революционные годы и сразу не исчезло. Мы и сегодня то там, то здесь сталкиваемся с такой «самгинщиной».

Это признание, сделанное в Союзе писателей молодым тогда автором, обращает на себя внимание прежде всего тем, как напряженно изучает он окружающую его действительность, и, столкнувшись в ней с таким явлением, как «самгинщина», пытается запечатлеть ее в своем творчестве. Тут, однако, сразу возникает ряд вопросов. Что понимает А. Иванов под понятием «самгинщина»? В какой степени колоссальный творческий опыт Горького, который так блистательно воплотился в его эпохальном произведении «Жизнь Клима Самгина», помог становлению молодого таланта? И что общего нашел А. Иванов между своим героем, недалеким крестьянином из глухой сибирской деревни, дожившим до наших дней, и буржуазным интеллигентом, находившимся в центре революционных бурь конца XIX — начала XX столетия? Все эти вопросы, на мой взгляд, не праздные.

К тому времени в литературоведении уже сложилось понятие «самгинщины». Оно воплощало в себе безудержный эгоизм, презрение к людям, предательство, двоедушие, творческую бездарность с претензией на талантливость, равнодушие к родине, космополитизм, защиту капиталистического строя.

Опираясь на это понятие, А. Иванов был, безусловно, прав, говоря, что «самгинщина» не исчезла из окружающей действительности. Думаю также, что «самгинщина» живет не только в отрицательных героях, да и образ Клима Самгина пересматривается в современном литературоведении. Невольно вспоминаешь вещий сон Самгина, тот сон, в котором он увидел себя идущим в солнечный день рядом со своим двойником. Самгин пытался уничтожить его, но тот разбился на массу маленьких «самгиных». Вот таким маленьким «самгиным»,

или, вернее, младшим братом Самгина, увидел А. Иванов своего героя — крестьянина Григория Бородина.

В чем же проявилась их родственная сущность? Клим Самгин и Григорий Бородин — дети одной эпохи. Они оба не приняли главное событие этой эпохи — революцию. Оба антиреволюционно и антисоциалистически к ней настроены, но у каждого из них есть на это свои причины. Клим Самгин считал, что он может встать над партиями, но это только привело к двурушничеству. Для Григория Бородина главная цель жизни — это путь накопительства и стяжательства. И Самгин, и Григорий Бородин в полной мере несут черты буржуазного общества. Но, чтобы выжить в пучине революционных событий, они идут одним путем, и путь этот — путь гнусного предательства, который не привел их к цели, а привел лишь к деградации личности. Они оба становятся даже революционерами на час, или, лучше сказать словами А. М. Горького, революционерами «поневоле», и каждый по-своему, в силу сложившихся обстоятельств, помогает революции. Самгин участвует в Московском восстании, Григорий зверски убивает врагов Советской власти, главарей банд Зеркалова и Лопатина.

Родственны они и по мироощущению, они оба напуганы размахом революции, теряют фактор времени, испытывают чувство глубокого одиночества, оба считают себя жертвами истории. В финале романа «Повитель» Бородин на суде говорит следующее: «Жить, говорю, хотелось мне. Жить, жить. А мне мешали. Всю жизнь мешали. Землю нашу отобрали, дом отобрали. Лавка сгорела, коней увели. В жены нищенку заставили взять. Все, все прахом пошло. И сына отобрали. А вы не поймете! Не поймете!» Этот душераздирающий вопль воплотил в себе крах и итог жизни, подведенный самим Бородиным.

Так, продолжая горьковские традиции, чутко усваивая его литературное наследие, А. Иванов с жизненной достоверностью показал родственность этих натур и, однако с учетом психологических особенностей, сумел передать страшный процесс распада этой еще более низменной личности.

Как писатель, А. Иванов не мог пройти мимо темы мещанства, которая широко представлена в творчестве Горького. Всю жизнь Горький неустанно боролся с мещанством, показывая его тлетворное влияние на представителей разных слоев общества.

Образ мещанина-кулака гениально выписан Горьким на страницах его произведений. В своей статье «Беседа о ремесле» Горький раскрыл свое понимание мещанского мира, который, по словам писателя, «жирел на крови освобожденного крестьянства». «...именно там в провинции, — писал Горький, — в глухих углах, разыгрывались жуткие драмы «отцов и детей».

Большое влияние на молодого А. Иванова имело и произведение А. М. Горького «Три дня», в котором художник с предельной обнаженностью раскрывает перед нами процесс рождения собственнической психологии. Буквально на наших глазах сын богатого деревенского мельника Назарова превращается в собственника. В начале рассказа мы видим молодого юношу влюбленным, он мечтает жениться на красавице Христине и счастливо с ней жить. Но жить не просто так, а настоящим хозяином, получить наследство, построить свой дом, окружить его прекрасным садом и т. д. Ради этого он готов на все. Болезнь отца толкает его на преступление. Он сознательно лишает его врачебной помощи, хотя, по всей вероятности, старик умер бы и так. Но преступление не проходит безнаказанно. Николай боится, что об этом догадаются окружающие. Это вызывает в нем злобу и раздражение. К тому же, став хозяином, он чувствует, что теперь может куражиться над народом. Ему не хочется жениться на Христине. И тут вмешался расчет: у девушки большая и бедная родня. Так от сцены к сцене мы видим, как жажда собственности буквально разъела его душу. Внутреннее противоборство приводит лишь к тому, что он противопоставляет себя не только Христине, но и всем окружающим людям. «Думал он о том, как безжалостен будет он с людьми... сразу поставит себя против людей грозно и непримиримо». «Встану я на ноги — давить буду всех как вшей». В конце концов собственнический инстинкт заглушает в его душе все человеческие чувства.

Этот рассказ Горький написал в 1912 году. Через 46 лет А. Иванов так же скрупулезно проанализирует натуру собственника, но уже с учетом современности. И для раскрытия ее он найдет и свои краски, и сюжетные повороты. Однако много общего между Григорием Бородиным и Николаем Назаровым. Оба они до предела заражены страшным чувством собственничества. Пусть на этот раз Григорий Бородин был только соучастником, помогал скрыть преступление, совершенное его от-

цом. Но ему, как и Николаю Назарову, пришлось хитрить перед окружающими, и он испытывает к ним враждебное чувство. Одно преступление породило другое. Больная мать погибает без врачебной помощи, так как Григорий и его отец боялись, что она в бреду расскажет об убийстве. Подробно опишет А. Иванов и то чувство, которое испытал Григорий, став хозяином. По мироощущению оно близко к тому, которое испытал Николай Назаров, — вседозволенности. От этого чувства Бородин не мог освободиться всю свою оставшуюся жизнь. Оно и привело его к гибели. Страшное чувство собственности опустошило его душу до конца. А. Иванов до крайности обостряет сюжет, когда делает Бородина председателем колхоза. Кажется, почувствовав себя хозяином, Григорий Бородин все свои силы должен был отдать делу. Но он, как убедительно показывает А. Иванов, именно это сделать не может. С одной стороны, им овладела жажда мести благодаря возможности отыграться на окружающих и на колхозном дворе. С другой стороны, он не может не хапать в силу особенностей своей натуры. И хапанье это становится бессмысленным, его подвал полон не только старой изгнившей мануфактурой, но и провонявшими тушами, украденными у государства, причем он был не в состоянии даже использовать их, ему нужно удовлетворить другие потребности — вредить, пакостить, мстить. Не способен он и понять научно-техническую революцию. И здесь он остается только собственником, деградация его личности была такова, что он уже не давал себе отчета, что нужно и не нужно в современном хозяйстве.

Не проходит А. Иванов мимо портретных психологических характеристик, созданных великим мастером литературы.

В горьковском произведении «Исповедь» есть образ стяжателя Тиунова. Этот образ отличается очень меткой и емкой психологической деталью. Это руки Тиунова. Руки грабителя, которые он всегда прятал в карманы, набитые ворованными деньгами. Главный герой Игудиил об этих руках говорит так: «Руки Тиунова не нравились мне — он все прятал их и этим наводил на мысли нехорошие — может, его руки человека задушили, может, в крови они?»

Характерной чертой психологического портрета Григория Бородина также являются руки, которые, как неоднократно подчеркивал автор, «тот по обыкновению

держал в карманах». Отталкиваясь от этой детали и обогащая образ другими чертами, А. Иванов создает одну из главных психологических черт своего героя, которая помогает раскрыть суть человека-собственника, человека-хищника. Вот она, эта деталь. «Страшные это были руки. Длинные и тонкие, они кончались широкими, как лопата, ладонями. Страшная сила таилась в них. Гришка легко завязывал в узел гвозди, вызывая восхищение и зависть локтинских мужиков». Григорий хвастается своими руками, и, по меткому выражению Андрея Веселова, его «руки напоминают рачьи клешни», которые гребут только под себя, и действительно, что только попадало в руки Григория, то «намертво, никто не выдернет, не отберет». Развивая эту психологическую деталь на страницах своего произведения, А. Иванов сумел дать полнее почувствовать страшный мир собственника.

Таким образом, вполне правомерен вывод о том, что литературное наследство Горького помогло становлению крупного и самобытного таланта Анатолия Иванова.

◆

Р. М. ГОРЮНОВА

М. ГОРЬКИЙ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО ВОЕННОГО РОМАНА

Советская проза о Великой Отечественной войне по-прежнему остается в центре современного литературного процесса. Она имеет свою многолетнюю историю. В ее развитии условно можно выделить несколько этапов, каждый из которых характеризуется доминирующей направленностью идейно-образных исканий: начальный этап формирования эпоса героического подвига — литература собственно военных лет; проза первого послевоенного десятилетия; 60-е годы; с начала семидесятых годов — период, отмеченный значительными новациями и в области проблематики, и в области поэтики; как свидетельствует новейшая литература, 80-е годы станут новым этапом в художественном осмыслении минувшей войны.

Движение военной прозы сопряжено с развитием эпических форм, в которых события прошлого получа-

ют более достоверное истолкование, художественное мышление — новые качества историзма. Этому способствовали объективные обстоятельства: бурное развитие историографии, огромная ветвь мемуарно-документальной литературы, которая оказала заметное воздействие на поэтику и структуру современного военного романа, атмосфера социальной и политической жизни страны, возросший уровень народного самосознания. Наряду с объективными, существуют и внутренние, собственно эстетические факторы художественного роста нашей военной прозы: многолетнее движение ее к широкому эпическому изображению исторического прошлого, к воссозданию судьбы народа и отдельной личности в историко-общественном процессе, в конечном счете — к эпической концептуальности. Эта тенденция глубоко связана с существующей в отечественной литературе традицией.

У истоков советского эпического искусства — творчество А. М. Горького. Влияние великого художника XX века не только на современную ему литературу, но и на культуру последующих десятилетий оказалось поистине глобальным. Большой мастер художественного слова, утвердивший в своем творчестве принципы социалистического реализма как метода, считал наш век, «эпоху глубоко, небывало, всесторонне драматическую», «эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания», временем эпики. Новая, советская, страница русской литературы открылась такими произведениями Горького, как «Мои университеты», «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина». Они дышат историей, в них воссоздана эпоха. Влияние Горького на литературу с годами не ослабевает, а усиливается. Об этом проницательно говорил сам писатель, замечая, что «Жизнь Клима Самгина» не понравится старому поколению, а «новое поколение этого не поймет долго», но в будущем люди «в этой штучке разберутся».

В наши дни, когда повышение качественного уровня всего, что совершается в обществе, становится важнейшим требованием времени, когда возрастает влияние литературы на морально-психологический климат общества и ответственность писателей за идеологическую направленность и качество «выпускаемой продукции», закономерно возникает необходимость обратиться к богатейшему опыту советской классики и прежде всего к вершине ее — творчеству Горького. И здесь показательно не только возрождение отдельных тем, мотивов горь-

ковского творчества и решение их на жгучем современном материале (развенчание нынешней «самгинщины», например, в «Игре» Ю. Бондарева или в недавних произведениях В. Маканина, С. Есина), важно отметить восприятие современными писателями эстетических принципов А. М. Горького. В этом смысле можно говорить о влиянии художественного наследия крупнейшего писателя эпохи и на современную военную прозу.

Произведения М. Горького, отмеченные высокой гражданственностью, имели огромное значение для формирования идейно-нравственной атмосферы литературы, ее героико-патриотического духа. Претворение его принципов анализа исторической действительности и человека ощутимо в стремлении военных прозаиков к историзму мышления, к эпической манере повествования. Воздействие художественной системы Горького обнаруживается в многообразной гуманистической проблематике современной прозы, в преемственности горьковской концепции социально активного, цельного человека.

Развитие советской прозы о Великой Отечественной войне в последнее десятилетие сопряжено не только с расширением идейно-тематического диапазона, углублением историзма в художественном исследовании военного прошлого; оно отмечено разнообразием стилевых решений, подвижностью, изменчивостью жанровой картины, динамизмом повествовательных структур. Закономерно возникшее в преддверии нового тысячелетия человеческой истории стремление писателей осмыслить время, человека в широких координатах эпохи, подвести итоги бурного, отмеченного кардинальными революционными преобразованиями и жесточайшими военными катаклизмами XX века, обусловило необходимость расширить временные и пространственные границы повествования. Дальнейшее укрепление позиций большой эпической формы связано с переходом от аналитического осмысления отдельных событий минувшей войны, характерных для романа шестидесятых годов, к синтезу судьбы народной и судьбы человеческой, к постановке проблем не только войны, но и мира, к философскому постижению важнейших аспектов исторической жизни. Путь О. Гончара от романов «Знаменосцы», «Человек и оружие» к «Твоей заре», Ю. Бондарева от «Горячего снега» к социально-философской трилогии («Берег», «Выбор», «Игра»), Ч. Айтматова от «Джамили» к «Буранному полустанку» — не только индивидуальные

творческие биографии, а закономерное движение литературы, общая дорога многонациональной советской прозы в эстетическом решении темы Великой Отечественной войны. Структура последних произведений определена эпической установкой романистов на воспроизведение жизни общества и человека в поистине эпохальном контексте, сосредоточенностью на проблеме духовной преемственности поколений, изображением длительного процесса идейного, психологического, нравственного становления человека в жестоких испытаниях века (как не вспомнить тут художественные открытия Горького, поэтизацию революционной идеи и человека революционного долга в романах «Мать», «Дело Артамоновых»).

Горьковская «Жизнь Клима Самгина» — уникальное, единственное в своем роде произведение в советской литературе. Это и социальный, и идеологический, и философский, и политический, и психологический роман, произведение, в котором универсально раскрылся талант Горького. Стремление советской литературы к философичности — от Горького. Повышение познавательной ценности современных эпических произведений, их интеллектуального потенциала сказалось в усилении роли субъективного, личностного восприятия истории, в поисках начала, объединяющего научный и эстетический подход к изучению исторического прошлого, что обусловило активизацию такой жанровой формы, как роман-эссе («Память» В. Чивилихина, «Порог любви» П. Проскурина), введение публицистического элемента в жанровую структуру романа («Твоя заря» О. Гончара, «Годы без войны» А. Ананьева, «Каратели» А. Адамовича). Вместе с тем в эпическом изображении эпохи присутствуют и лирическое начало, и драматические моменты («Последний поклон» В. Астафьева, «Четыре брода» М. Стельмаха).

Обновление жанрово-повествовательных форм неразрывно связано с процессом художественного познания действительности. Угроза ядерной катастрофы, нависшей над человечеством, побудила прозаиков с новой силой обратиться к трагическим урокам прошлого. В конце 70-х — начале 80-х годов в нашей военной прозе обозначилась отдельная тема — тема «сожженных деревень». Повествования о варварской расправе фашистов над беззащитным гражданским населением, обращения к реальному трагическому опыту военных лет сопряжены с опорой на документ, определившей своеобразие

жанровой структуры таких произведений, как «Каратели» А. Адамовича, «Вечные Кортелисы» В. Яворивского, «Из огня воскресли» Е. Гуцало.

Обогащение концепции мира и человека, определившее движение жанров, сделало затруднительной традиционную дифференциацию романа по тематическому принципу. Военный роман все более сближается, перекрещивается и с историческим (формируется жанр военно-исторического романа), и с историко-революционным (появление романной структуры с ярко выраженным эпопейным началом), и с деревенской прозой с ее акцентом на нравственные категории и понятия, и с политическим романом.

Активизация в наши дни политических жанров, продиктованная грозовой атмосферой «ядерного века», непосредственно связана с развитием антивоенного романа. Пафос прозы о Великой Отечественной войне определен сегодня прежде всего мотивами памяти и предостережения. Настойчивое обращение прозаиков к военно-политической проблематике в семидесятые годы было сопряжено с укреплением историко-документальной основы романа о войне, распространением принципа панорамного изображения действительности, с поисками путей органичного соединения исторически доподлинной и вымышленной линий в сюжетно-композиционной структуре романа («Кузнецкий мост» С. Дангулова, «Блокада» А. Чаковского, «Война» И. Стаднюка). Политический роман восьмидесятых годов не только воскрешает ретроспективно события Великой Отечественной войны для художественного осмысления важнейших проблем современной международной жизни («Победа», «Неоконченный портрет» А. Чаковского), но и учитывает традиции батальной живописи, опыт военного романа в эпическом и психологическом изображении человека («Дерево в центре Кабула», «В островах охотник...», «Африканист», «И вот приходит ветер» А. Проханова). Политическая проза наших дней («Пролог» Г. Боровика, «Лицо ненависти» В. Коротича, «Игра» Ю. Бондарева), активно включающая диалог двух сторон, показ разных социальных систем, «берегов» современной планеты, основывается на традициях идеологической, политической прозы 20—30-х годов, в центре которой — «Жизнь Клима Самгина» и очеркистика Максима Горького.

Процесс эпизации прозы в последнее время обусло-

вил дальнейшее стирание границ между повестью и романом. Военная повесть обретает качества романного повествования («Живи и помни» В. Распутина, «Усвятские шлемоносцы» Е. Носова, «Знак беды» В. Быкова, «Пепел на раны» В. Положия).

Нельзя не отметить, что в современной военной прозе усилился интерес к человеку, углубились принципы реалистической индивидуализации, психологического исследования личности. И здесь уроки А. М. Горького имели огромное значение для всей советской прозы, не прошла мимо них и военная литература. Горьковская мысль о том, что «человека создает его сопротивление окружающей среде», интересно реализуется на военном материале. Человек в тисках бесчеловечных обстоятельств, которые испытывают его на стойкость, выносливость, силу духа, человек, поставленный перед проблемой нравственного выбора, становится объектом художественного исследования. К постижению сложных внутренних мотивов и разнообразных проявлений человеческой психики, к выявлению природы героического характера стремятся В. Астафьев, В. Быков, В. Кондратьев, А. Адамович. Здесь следует назвать и художественно-документальные книги: «Капитан дальнего плавания» А. Крона, «Блокадную книгу» А. Адамовича, Д. Гранина, последние произведения С. Алексиевич. Данко или Ларра — проблема эта многозначна, имеет множество оттенков. Не к ней ли восходит столкновение Сотникова и Рыбака («Сотников» В. Быкова), Гуськова и Настены («Живи и помни» В. Распутина), Красного Марюса и Гедиминаса Джюгаса, Адомаса Вайнораса («Потерянный кров» И. Авижюса).

Когда-то Максим Горький размышлял: «Мне кажется, что даже и не через сто лет, а гораздо скорей жизнь будет несравнимо трагичнее той, коя терзает нас теперь. Она будет трагичней потому, что — как всегда это бывает вслед за катастрофами социальными — люди, уставшие от оскорбительных толчков извне, обязаны и принуждены будут взглянуть в свой внутренний мир, задуматься — еще раз — о цели и смысле бытия. Таковых людей народится неисчислимо более того числа, кое ныне существует на земле. Думается мне, что и теперь у людей возникает, зарождается новый инстинкт— «инстинкт познания»... Вообразите, что будет, если десятки и сотни тысяч людей воспылают страстью догадаться не о том, как удобнее жить, а о том — зачем

жить»[1]. К проблемам смысла жизни, борьбы добра и зла, созидания и разрушения, жизни и смерти все чаще обращается наша литература, памятуя заветы и уроки великого Горького.

ПРИМЕЧАНИЕ

[1] Литературное наследство. — М.: АН СССР, 1969. — Т. 70. — С. 135.

◆

Ч. ДЖОЛДОШЕВА

ГОРЬКОВСКИЕ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КИРГИЗСКОЙ РОМАНИСТИКЕ

В возникновении и развитии автобиографического жанра в литературах Средней Азии и Казахстана большую роль сыграли глубинные социальные процессы изменения общественного и эстетического сознания, происходившие под воздействием революционных преобразований жизни. Несомненно также влияние русской и других более развитых литератур в зарождении и движении жанра автобиографической повести и романа.

В русской литературе эти жанры имеют богатейшие традиции, их продолжил и развил в своем творчестве А. М. Горький. В автобиографической трилогии А. М. Горького повествование о главном герое перерастает в эпос о жизни и борьбе народа. Все среднеазиатские писатели, создавшие автобиографические произведения, выступают в русле традиций А. М. Горького. Это отмечают в своих работах исследователи Г. Ломидзе, К. Зелинский, Б. Брайнина, К. Асаналиев, Д. Самаганов, М. Шукуров, А. Ульрих и др.

В обогащение и развитие автобиографического жанра советской многонациональной литературы внесли большой вклад писатели Средней Азии и Казахстана С. Сейфуллин, С. Муканов, С. Айни, Айбек, А. Каххар, М. Элебаев, Т. Сыдыкбеков, С. Болекбаев и др.

Почти все произведения автобиографического жанра в литературах Средней Азии и Казахстана обраще-

ны к эпохе больших социальных потрясений, массовых выступлений, переломной в жизни народа. Роман С. Сейфуллина «Тернистый путь» (1927 г.) обращает нас к полным драматизма 1916—1919 годам. Основную задачу автор видел в том, чтобы оставить «грядущему поколению живое свидетельство бурных исторических событий, свидетелем и непосредственным участником которых был я сам». В центре романа — образ самого писателя-большевика, для которого участие в событиях революции, гражданской войны является личным делом, неотъемлемой частью его жизни. Казахскому писателю удалось создать биографию целой эпохи, и произошло это потому, что он был активным участником, а не просто очевидцем изображенных событий. Перестраивая старый мир, герой менялся и закалялся в огне революции и войны. То и другое явилось основой художественной структуры произведения, поэтому художественные характеры, воссозданные в нем, как и сюжетная многоплановость, отличаются полифонизмом, подлинно эпической эстетической содержательностью.

С. Сейфуллин раскрывает, анализирует, обобщает наиболее существенные явления конкретно-исторической эпохи, неповторимое своеобразие которой так ощутимо в романе. Роман «Тернистый путь» — одно из первых в Средней Азии и Казахстане автобиографических произведений, в котором биография писателя оказалась одновременно биографией великой эпохи, эпохи крушения старого и рождения, становления и победы нового мира.

Автобиографическая повесть киргизского прозаика М. Элебаева «Долгий путь» (1936) не так масштабна, как роман «Тернистый путь», написана писателем, не имевшим богатого жизненного опыта борца и революционера, каким являлся С. Сейфуллин. При всем несходстве творческих обликов писателей, при всем различии этих произведений их объединяет пафос отрицания старого мира гнета и насилия. В характере использования автобиографического материала в повести «Долгий путь» чувствуется молодость автора, не обладавшего еще в совершенстве мастерством отбора типичных жизненных фактов в их органической связи между собой, в их перспективе. Поэтому повести не хватает широты и глубины социальных обобщений, оценок, характеристик. Это объясняется не только молодостью киргизской прозы и самого автора, но и характером главного героя — киргизского мальчика, подростка, глазами которого писатель показал тяжелую, полную драматизма судьбу киргизского народа. Он вынужден после поражения восстания 1916 года бежать на чужбину. М. Элебаев сумел реалистично воссоздать жизнь киргизского народа в годину бед и страданий, передать рост народного протеста (образ Байдолота); судьба мальчика показана неотделимой от трагической судьбы его народа. Повесть М. Элебаева, начиная автобиографический жанр в киргизской литературе, является вместе с тем этапным произведением в становлении и формировании киргизской прозы 30-х годов в целом.

Следующим этапом в развитии автобиографического жанра в литературах Средней Азии и Казахстана являются 40—50-е годы, когда появились такие романы и повести, как «Бухара» («Воспоминания») С. Айни, «Школа жизни» С. Муканова, «Утро нашей жизни» С. Улуг-заде. Зрелые мастера берут большие пласты жизни таджикского и казахского народов в решающие моменты их истории. Движение жанра обнаруживается не только в увеличении эпической широты изображения жизни личности и народа, что приводит к акцентированию ощущения хода времени, истории, движения самих масс, но и в том, что, внимательно всматриваясь в жизнь народа, писатели показывают истоки, особенности формирования национального характера в трудовой среде, процесс духовного обогащения, развития человека из народа. Грандиозность этих процессов выявляется и на судьбе отдельной человеческой личности и на народной массе в целом.

Автобиографические романы «Школа жизни», «Бухара» являются плодом долгих жизненных наблюдений, опыта, творческих поисков; они создавались в те годы, когда проза Средней Азии и Казахстана твердо шла по пути углубления человеческих характеров, проникновения в духовную сущность героев. Роман «Школа жизни» в окончательном варианте был завершен в 50-е годы. С. Муканов всматривается в жизнь народа более внимательно, многое понимая иначе, чем раньше. История Сабита — большое полотно о жизни казахского народа в недалеком прошлом, о его трудах и борьбе в начале века; вместе с тем духовный рост героя совершается и представляется художником в единении с народом, рост сознания героя происходит одно-

временно с ростом сознания людей, влиявших на характер героя, — таковы основные принципы организации сюжетно-повествовательного плана этого произведения, в котором существенную функцию несут массовые эпизоды. Судьба Сабита вплетена в общую судьбу казахского народа в период предреволюционный, в годы революции и гражданской войны, это придает большую социальную значимость не только образу героя, но и всему автобиографическому роману.

С. Муканов смело пошел по пути новаторства, расширив рамки автобиографического романа за счет эпической широты повествования, масштабности изображаемых событий. В роман введены события большой исторической важности (февральская революция, падение царизма, свержение Временного правительства, победа Октябрьской революции, гражданская война, смерть В. И. Ленина); автор типизирует главное, основное, существенное в жизни и борьбе казахского народа за двадцатилетний период. Расширение пространственных, временных, событийных рамок «Школы жизни» значительно раздвинуло возможности автобиографического жанра, обогатило его. И в этом существенное значение «Школы жизни» для дальнейшего развития указанного жанра в литературах Средней Азии и Казахстана. По этому же пути идет и таджикский писатель С. Айни в своей «Бухаре», хотя по жизненному материалу эти произведения совпадают частично. «Воспоминания» охватывают события 80—90-х годов до революции 1905 года, и в них изображается иная среда, в основном городские ремесленники и интеллигенция.

И в «Школе жизни», и в «Бухаре» авторы-повествователи выступают как главные действующие лица и, следовательно, как организующее начало многопланового событийно-сюжетного эпического повествования, которое является особенностью структуры этих произведений.

Для писателей, создавших автобиографические произведения в 60-е годы, характерно обращение к жанру повести, а не романа; А. Каххар создал повесть в новеллах, назвав ее «Сказками о былом»; Айбек — «Детство», Джалол Икрами — «Мой учитель, моя школа и я сам» и т. д. Повесть Айбека «Детство» на первый взгляд традиционна, но некоторые ее черты позволяют сделать вывод о дальнейшем движении автобиографического жанра. Эпоха, к которой обратился Айбек в

«Детстве», та же, что и у Мукая Элебаева в «Долгом пути», но айбековская повесть глубоко лирична, в ней нет ощущения трагичности жизни, как у М. Элебаева.

В автобиографических повестях 60-х годов отсутствует эпическая широта и размах, присущие «Бухаре» и «Школе жизни», ограничен круг изображаемых событий и действующих лиц. Но следуя традициям своих предшественников, писатели дают историю рождения, формирования и развития характеров в зависимости от явлений действительности, отобрав из множества фактов наиболее характерное, существенное, значительное. Ограничение круга событий, количества действующих лиц, сокращение временной и пространственной протяженности, естественное для жанра повести, одновременно влечет усиление интереса к конкретному индивидуальному в характере; в автобиографических повестях появляются такие герои, которые вместе с автором-повествователем проходят через всю повесть. Более того, они берут на себя вообще большую эстетическую нагрузку. А. Каххар в повести «Сказки о былом», отталкиваясь от традиций своих предшественников С. Айни, С. Муканова, пользуется новеллистическим принципом организации материала, но писатель идет своим путем. Если в «Бухаре» и «Школе жизни» авторы-повествователи выступают как главные действующие лица и как организующее начало многопланового эпического повествования, то в «Сказках о былом» рядом с автобиографическим героем выступает другой, не менее важный в структуре повести герой — кузнец Абдукаххар. То же самое мы видим и в повести Д. Икрами «Мой учитель, моя школа и я сам», где образ писателя и учителя целого поколения таджикской интеллигенции Садриддина Айни вместе с образом автора-повествователя является организующим началом событийно-сюжетного повествования.

Среди автобиографических повестей 60-х годов выделяется повесть А. Токомбаева «Мы были солдатами» (1965)[1]. Эта повесть автобиографична только в определенной мере, автобиографический материал включается писателем при помощи вымышленных художественных образов. «Мы были солдатами» относится к той разновидности анализируемого жанра, которую можно назвать скрытой, завуалированной автобиографией, в ней художественный вымысел занимает большое место, не

случайно новое издание повести на русском языке называется «Сказка о том, что я видел и слышал»[2].

Повесть предваряется вступлением автора, он говорит о себе: «чувствую долг говорить от имени моего поколения... Повесть моя оживит время, похожее на легенду, далекие дни, не всегда понятные теперешней молодежи, бешеные схватки радости и горя, тьмы и света, жизни и смерти».

Автор обращается к событиям далеких 20-х годов, к периоду острых классовых и социальных противоречий, к периоду утверждения Советской власти на окраинах. Комсомольцы Чалкар и Сеитбек разоблачают бая и спекулянта Нарпачу (по прозвищу Нэпман), выступая в защиту человеческого достоинства его младшей жены Акинай. В повести прекрасно переданы атмосфера энтузиазма, готовности бороться за справедливость, вера в светлое будущее, боевой дух комсомольцев 30-х годов.

Много пережитого вложил автор в образ Челкара (Челкар — псевдоним А. Токомбаева), в нем определенно угадываются черты самого писателя, некоторые события его жизни, желание стать писателем и отобразить жизнь и борьбу народа. В вымышленном художественном образе Челкара обобщается пережитое самим автором, передаются реальные конфликты времени, борьба «тьмы и света, жизни и смерти».

Повесть «Мы были солдатами» свидетельствовала о возрождении интереса к автобиографическому жанру в современной киргизской прозе. Одно время казалось, что после повести М. Элембаева «Долгий путь» (1936) горьковские традиции в создании автобиографических произведений развивались и обогащались другими национальными литературами: казахской, узбекской, таджикской, а киргизские писатели не обращались к жанру автобиографической повести и романа. Но вот вслед за повестью А. Токомбаева «Мы были солдатами» был создан цикл из трех автобиографических повестей писателя-фронтовика Самансура Болекбаева: «Истина» — 1966 г., «Трудная судьба» — 1975 г., «На всю жизнь»— 1980 г.[3] Автобиографические повести С. Болекбаева объединены личностью главного героя Абдылды Асанбаева. Основные вехи жизни Абдылды совпадают с вехами жизни самого автора: участие в Великой Отечественной войне, тяжелое ранение, долгое пребывание в госпитале, знакомство с русской девушкой Ниной —

медицинской сестрой, возвращение на родину в Киргизию вместе с женой Ниной, работа в сельской школе учителем, начало переводческой деятельности и создание первых оригинальных произведений, борьба с болезнями и физическими недугами, связанными с его ранениями.

Временные рамки повестей охватывают значительный период в жизни страны и главного героя: годы Великой Отечественной войны, нелегкие послевоенные годы, 60-е годы, т. е. в повестях органично переплетаются современность и война. В цикле автобиографических повестей главное — показать становление творческой личности, формирование человека, его мировоззрения, его отношение к миру и окружающим его людям.

Хотя в основе повестей угадываются вехи биографии писателя, на первый план выдвигается изображение войны и современности, а образ автора-повествователя скрыт за вымышленным образом. Чувствуется близость творческой манеры А. Токомбаева и С. Болекбаева: в их повестях материалом изображения послужило пережитое авторами, но автобиографический материал осмысляется и типизируется при помощи большой доли художественного вымысла.

Сплав горьковских традиций и традиций, сложившихся в среднеазиатских литературах после Октября, позволил основоположнику киргизского романа Т. Сыдыкбекову создать значительный автобиографический роман «Дорога» («Жол» — 1980 г.).

Автобиографический роман «Дорога» строится традиционно: все события группируются вокруг автора-повествователя и раскрываются через восприятие мальчика, подростка, молодого человека, ставшего писателем. В основу повествования положен хронологический принцип. Продолжая горьковские традиции, автор связал судьбу автобиографического героя с судьбой окружающих его людей, со средой, сама жизнь раскрывается с точки зрения интересов народа. Роман «Дорога» строится как «отражение истории в человеке» (А. Герцен), события, изображенные в романе, охватывают несколько десятков лет, начиная с послеоктябрьского периода до 1943 года.

Автор-повествователь ведет свое повествование в неторопливой спокойной манере, подробно анализируя виденное и пережитое. История формирования его как личности и писателя тесно связана с историей форми-

рования национальной интеллигенции, рождением и развитием киргизской литературы в годы Советской власти. Поэтому автобиографический роман густо населен писателями, поэтами, критиками, редакторами газет, журналов, их портретные зарисовки, развернутые характеристики сделаны рукою мастера.

Автобиографический роман Т. Сыдыкбекова насыщен лирическими отступлениями, философскими размышлениями, комментариями, автор предельно правдив в изображении своего внутреннего мира. Сочетание ведущего автобиографического, публицистического, философского начал придают роману «Дорога» своеобразные черты и свидетельствуют о возможностях анализируемого жанра.

60—80-е годы являются новой ступенью в развитии автобиографической повести и романа в современной киргизской литературе. Жанры автобиографического романа и повести заняли в киргизской прозе современности надлежащее место. Отталкиваясь от горьковских традиций, от сложившихся собственных традиций, последующие поколения писателей вносят в развитие автобиографического жанра много нового, видоизменяют и обогащают его.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Токомбаев А.* Мы были солдатами. — М.: Молодая гвардия, 1974.

[2] *Токомбаев А.* Избранное. — М.: Художественная литература, 1984.

[3] На русском языке цикл повестей С. Болекбаева вышел как роман из трех частей под названием «Жизнь на волоске» (М.: Советский писатель, 1984).

◆

Л. Ф. ГАРАНИНА

КОНФЛИКТ КАК СТРУКТУРООБРАЗУЮЩАЯ ОСНОВА В ТВОРЧЕСТВЕ М. ГОРЬКОГО И ЕГО ИССЛЕДОВАНИЕ КРИТИКОЙ 80-х ГОДОВ

Ведущее место М. Горького в художественной системе социалистического реализма сегодня определяется спецификой его поэтики и, в частности, умением использовать конфликт. Выполнение заветов художника — «написать историю культуры как историю разложения личности, как изображение пути ее к смерти и как историю возникновения новой личности, которая организуется в огне «концентрированной энергии» строителей нового мира» (25, 283); активно вторгаться в жизнь: «знать не только две действительности — прошлую и настоящую, ту, в творчестве которой мы принимаем известное участие. Нам нужно знать еще третью действительность — действительность будущего... Для того, чтобы точно и ясно знать, против чего воюешь, — нужно знать, чего хочешь» (27, 419) — предполагает особое выделение роли конфликта.

В публицистическом и литературно-критическом наследии М. Горького конфликт рассматривается в двух планах: *социальный конфликт* как болевая точка действительности, которую художник должен уловить и стремиться разрешить (мысль о художественном познании и освоении действительности, умение «найти в жизни общезначимое, типичное не только для сего дня» (29, 101), как условие изображения правды жизни, значимости и масштабности поднимаемых проблем, и *художественный конфликт* — как структурообразующая основа произведения в целом и средство раскрытия характеров, которые, в свою очередь, сами определяют сущность конфликта. «Если только имеются твердо очерченные характеры — их столкновения неизбежны» (29, 262), — писал М. Горький К. С. Станиславскому.

Писатель отводил ведущую роль художественному конфликту в развитии сюжета, определяя последний как «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей — истории роста и организации того или иного характера, типа» (27, 215).

Особое заострение вопрос о роли конфликта получил в работах А. М. Горького, связанных с анализом драматургического материала. Так, в письме (1919—1920) репертуарной секции Большого драматического театра по поводу пьесы «Помешанный» он писал: «Для драмы требуется, кроме таланта литературного, еще великое умение создавать столкновения желаний, намерений, умение разрешать их быстро, с неотразимой логикой, причем этой логикой руководит не произвол автора, а сила самих фактов, характеров, чувств» (29, 400).

Отвечая в 1930 г. на вопрос комсомольца, учителя пеньковской школы Ивановской области А. Ф. Яковле-

ва: «Чего не хватает нашим молодым писателям, чтобы их книги «брали за живое»?», А. М. Горький обращает внимание на соображения корреспондента, что недостатком технической «выучки» эту «нехватку» не объяснишь. Он пишет: «Выучек — две, одна лыко драть, другая лапти плести. Лыко драть — значит: копить материал, уметь видеть, слышать, уметь чувствовать за всякого другого человека и «праведного» и грешного, уметь найти в хорошем — плохое, в плохом человеке — хорошее, человечье. Лапти плести — уметь расположить материал так, чтоб всякая мелочь на месте была, а лишнего — ничего, чтоб все било и в нос, и в глаз, и в лоб читателя. Вот это и есть — техническая, литературная выучка» (30, 159).

Выделяя умение видеть, слышать, найти в хорошем — плохое, в плохом человеке — хорошее, человечье, Горький тем самым выделяет роль конфликта как структурообразующей основы сюжета и движения поступков, мыслей героев. Построенный на таком конфликте образ динамичен, способен как к саморазвитию, так и к взаимодействию с другими образами.

Еще более определенно А. М. Горький подчеркивает роль художественного конфликта как структурообразующей основы произведения в статье 1933 года «О социалистическом реализме». «Литератор должен понять, что он не только пишет пером, но — рисует словами и рисует не как мастер живописи, изображающий человека неподвижным, а пытается изобразить людей в непрерывном движении, в действии, в бесконечных столкновениях между собою, в борьбе классов, групп, единиц» (27, 5—6).

Под конфликтом А. М. Горький понимает не только столкновение, противоборство сил, а и диалектическое напряжение, единство и борьбу противоположностей. Интересны раздумья писателя о возможностях конфликта как средства разрешения проблемы. Опыт художника привел его к выводу, что конфликт часто не разрешает проблемы. Ее решение возможно лишь в исторической перспективе (конфликт — классовое столкновение, разрешение — победа революции).

Для раннего творчества А. М. Горького характерен классический тип конфликта. Он строится на борьбе антагонистических сил. Это столкновение (контрастность) определяет движение мысли, динамизм образов. Именно такое построение определяет одно из первых

произведений художника — ра
который лгал, и о дятле — лю
дим здесь столкновение двух т
ние мыслей: мечты, вдохновляю
стью, и косного мещанства, обы
ние мыслей выходит на внешне
поставление: маленький взъеро
самоуверенный дятел. Подобная
дящая в символику, определяет
Соколе», «Песни о Буревестник
и др.

ассказ 1893 г. «О чиже,
обителе истины». Мы ви-
точек зрения. Столкнове-
ющей на борьбу с серо-
ывательщины. Столкнове-
ее и внутреннее противо-
шенный чиж и красивый,
я контрастность, перехо-
т построение «Песни о
ке», «Старухи Изергиль»

Постепенно в творчестве А. М. Горького конфликт становится определяющим в раскрытии внутренних противоречий, обусловливающих решение исторических столкновений. Так раскрытие проблем в повести «Мать» и особенно в повести «Лето» выходит на решение исторического конфликта.

В произведениях последующих периодов творчества художника конфликт ярко выступает как диалектическая основа изображения правды жизни в ее революционном развитии. Отсюда острый драматический конфликт, определяющий место героев по разные стороны революции: Артамоновы — Морозовы («Дело Артамоновых»), Клим Самгин — Степан Кутузов («Жизнь Клима Самгина»). Глубина психологической обоснованности конфликта, определяющего движение характера Клима Самгина, сделала этот образ антигероя типичным выражением имитаторства и предательства. В очерках «По Союзу Советов», литературно-критических статьях 30-х годов конфликт определяется противоречиями социализма, которые увидел художник.

Вопрос о конфликте и его роли в литературе в наше время стал объектом пристального внимания в дискуссиях: «Драматургия 80-х: проблемы и поиски» (1983 г.), «Современная проза: правда и правдоподобие» (1985 г.), в полемике о положительном герое (1985 г.).

В критике все чаще ставится вопрос о качестве литературы. По мнению многих ученых, оно связано с проблемой конфликта. Так, М. Б. Храпченко определял конфликт как структурную основу литературных произведений. Он писал: «Развитие конфликта обусловливает не только связи и противоречия художественных образов, но и соотношения отдельных сторон, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение»[1]. Ю. Гусев выделяет художественный конфликт

как наиболее наглядное и полное воплощение эстетической сути произведения[2], рассматривает его как эстетическую категорию.

В критике 80-х годов конфликт рассматривается как контрапункт, сконцентрированный на задаче вынесения эстетического приговора, а это значит, что для писателя совсем не обязательно соблюдение наиболее типичных перипетий жизненных конфликтов.

Воздействие на читателя современной советской литературы определяется во многом тем, какие конфликты она поднимает, насколько остроконфликтными являются произведения. Критики выделяют конфликты, «связанные с исторической памятью и с социальным предвидением, и с экологией, и с социологией, и с душевным устройством человека, и с нравственным климатом планеты, и с мыслями о нерушимом мире, и с сатирой на милитаризм»[3]. Ю. Суровцев пишет о расширении и обновлении «зон конфликтов» и проистекающей отсюда типологии сюжетосложения[4], М. Кургинян — о сущности и форме конфликта[5]. Глубину раскрытия художественного конфликта в современной советской прозе исследует А. Погрибный.

Отмечая успехи советской литературы в решении проблемы конфликта (произведения В. Астафьева, Ч. Айтматова, Ю. Бондарева, В. Быкова, Д. Гранина, П. Загребельного, В. Распутина, Ю. Трифонова, А. Чаковского), критика, однако, выражает беспокойство. Продолжаются, в сущности, горьковские раздумья о существе конфликта. Так, О. Новикова, определяя конфликт как болевую точку действительности, пишет: «... дело писателя — обнаружить причину боли и всю энергию сюжета направить на ее исцеление»[6], а происходит это не всегда. Раздумья об истоках истинно художественных конфликтов приводят критика к выводу: подлинно художественные конфликты «возникают из двух непременных источников: исследования движущих противоречий жизни и столкновения мыслей в ищущем сознании писателя. Одно без другого невозможно, поэтому недостаточным был бы призыв «изучать жизнь». Надо еще страстно и честно пропускать ее через себя». Автор отмечает закономерную связь решения такого конфликта с утверждением идеала. Евг. Шкловский пишет: «Воссоздавая те или иные конфликты, литература стремится осмыслить общественно значимые противоречия, которые лежат в их основе, постичь сложное взаимодействие причин и следствий, уловить веяние времени. И чем смелей мысль писателя, чем глубже познает она явления действительности, их диалектику, тем верней нащупывает болевые точки, тем значительней — разумеется, при подлинно художественном воплощении — предстает в произведении конфликт»[7].

Представляется убедительным выделение сюжетного конфликта (он тогда глубок и интересен, когда раскрывается через исследования характеров) как «несущей конструкции романа». Им определяется динамика действия и драматизм повествования. Вместе с тем конфликт — средство раскрытия характеров (суть взаимоотношения героя и обстоятельств, героя и антигероя, борьбы героя с самим собой).

Анализ художественного процесса 80-х годов приводит исследователей к постановке вопроса об отличии конфликта от интриги. Есть точка зрения, что в беллетристике 80-х годов интрига, которая создает видимость конфликта и является эффективным способом удержания читательского интереса, «выходит на первые позиции, вытесняя конфликт или подменяя его»[8]. (Имеются в виду романы И. Грековой «Пороги», Л. Карелина «Последний переулок», Б. Ряховского «И бывшие с ним» и др.).

Представляется интересной постановка вопроса о сущности конфликта в современной советской литературе В. Перцовским. Отмечая развитие традиций советской литературы 20—30-х годов, и в частности А. М. Горького, исследователь выделяет принципиально новое решение конфликта интеллигенция — народ В. Быковым в повести «Сотников». Вместе с тем он отмечает моральную облегченность трагедийных конфликтов (В. Распутин «Прощание с Матерой») и стремление писателей лишить отрицательного героя глубины обоснования поступков, что превращает его часто в схему. Закономерным кажется вопрос автора: «Разве «антигерой» не творение авторской души, не часть его жизненного опыта, его общего неповторимого переживания жизни?»[9].

Исследуя проблему антигероя как одну из составляющих конфликта, почти все критики проводят сопоставление сущности антигероя, обоснования его поступков, характера с созданием А. М. Горького — Климом Самгиным. Е. Шкловский сопоставляет с ним Семираева (С. Есина), В. Перцовский — Глебова (Ю. Трифонова).

Критики отмечают использование горьковского приема раскрытия характера через умение «делать жесты» — вскрытие существа имитаторства. Однако полное воплощение его еще не достигнуто. Если М. Горькому удалось вскрыть социально-психологическую природу Клима Самгина, то современным писателям это удается не всегда: часто даются лишь симптомы болезни, но не ее суть. Все это позволяет утверждать, что традиции А. М. Горького в решении проблемы конфликта открывают огромные перспективы для ее художественной реализации в практике современной прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Храпченко М.* Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. — М., 1977. — С. 282—283.

[2] *Гусев Ю.* Художественные конфликты и реальность // Вопросы литературы. 1986. № 2. С. 47.

[3] *Вишневская И.* Посмотрим пристальнее // Литературная газета. 1983. 26 января. С. 3.

[4] *Суровцев Ю.* В 70-е и сегодня. — М., 1985. — С. 27.

[5] *Кургинян М.* Сущность и форма конфликта// Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. — М., 1981.

[6] *Новикова О.* Полцарства за конфликт // Литературная газета. 1983. 12 октября. С. 3.

[7] *Шкловский Евг.* По верхнему слою // Литературное обозрение. 1985. № 7. С. 27.

[8] Там же.

[9] *Перцовский В.* Покоряясь течению // Литература и современность. — 1979—1980. — С. 358.

◆

Л. П. БЫКОВЦЕВА

ГОРЬКИЙ В СЕГОДНЯШНЕЙ ШВЕЦИИ

Как известно, Горький впервые выехал за границу в самом начале 1906 года, и первой зарубежной страной, с которой он познакомился, была Швеция. Финляндия, где писатель сделал остановку по пути следования из Петербурга в Стокгольм, в то время входила в состав царской Российской империи на положении провинции и пользовалась лишь ограниченной местной автономией.

Уже после Швеции Горький увидел Данию, Германию, Францию, Швейцарию, Англию, Соединенные Штаты Америки, Канаду, Чехословакию, надолго обосновался жить в Италии.

В Швеции Горький побывал дважды, в 1906 и 1921 годах. Но, кроме краткого уведомления об остановках писателя в Стокгольме, нам ничего не было известно. Даже дата вторичного приезда в Швецию в 1921 году обозначалась приблизительно, по косвенным источникам. Лишь в конце 1984 года были обнаружены документальные свидетельства тех далеких дней пребывания Горького на шведской земле, собраны доказательства сегодняшнего его активного участия в культурной, духовной жизни страны. Таким образом, в горьковедении впервые обозначается тема «Горький в Швеции», которая, помимо большого историко-литературного значения, имеет также и важный современный аспект.

Следует отметить, что интерес к Швеции, по-видимому, впервые зародился у Горького именно здесь, в Нижнем Новгороде, когда он молодым писателем весной 1896 года вернулся в родной город и сделался корреспондентом газеты «Нижегородский листок».

Здесь, как известно, с мая по октябрь он напечатал большой цикл фельетонов под общим названием «Беглые заметки», посвященных Всероссийской промышленной и художественной выставке, которая оказалась в центре внимания не только России, вызвав широкий интерес за границей.

В нескольких фельетонах Горький описывал павильон «Товарищество Нобель», где сосредоточивались образцы тогдашнего машиностроения. В связи с этим писателю пришлось серьезно заняться изучением деятельности этой широко представленной на выставке крупнейшей шведской промышленной фирмы. И тогда, отмечая самые высокие по тем временам инженерно-технические достижения и изобретения, автор описывал одновременно тяжелые условия труда рабочих нефтяных промыслов. Ему собственными глазами довелось увидеть их — «эти картины мрачного ада» — концессии Э. Нобеля в Баку, когда он в конце 80-х годов оказался там во время своих юношеских странствий по Руси.

Горький изучил также и историю становления другого крупного шведского предпринимателя — «короля спичек» Ивара Крейгера. Он достаточно основательно разбирался в специфических особенностях индустриального развития Швеции, видел стремительный процесс ее промышленного преобразования. В частности, он высоко

оценивал уровень книгоиздательского дела и намеревался организовать в Швеции печатание русских книг, о чем свидетельствует хранящееся в архиве крупнейшего издательства «Бонниер Форлаг» письмо Горького от 30 мая 1919 года.

К чтению шведской литературы Горький пристрастился, вероятно, также здесь, в Нижнем Новгороде, в 1899 году с легкой руки А. П. Чехова, который послал своему собрату по перу пьесу Августа Стриндберга «Фрекен Юлия». Он тогда незамедлительно ответил Антону Павловичу, сообщил о большом интересе, который вызвал у него крупнейший шведский писатель, интересе, как Горький подчеркивал, не только литературном, но более широком, обобщенном интересе к шведскому народу, нации, стране. Можно сказать, что с этого времени Стриндберг становится одним из «властителей дум» Горького. Примечательно, что, находясь в заключении в Петропавловской крепости в январе 1905 года, Горький составляет список книг, в число которых включает «Сочинения» Стриндберга.

Поражают своим разнообразием книги шведских историков, ученых, писателей, собранные в личной библиотеке Горького: Эммануил Сведенборг, Теодор Сведберг, А. М. Стриннгольм, Олоф Далин, Сельма Лагерлеф...

Интересно проследить, как постепенно накапливал писатель сведения, знания, впечатления о стране, как все шире и разнообразнее становился круг его интересов к Швеции. Его интересовали, например, и личность короля Оскара II, и известный художник Андрес Цорн, и основатель-лидер социал-демократической партии Карл Яльмар Брантинг, и знаменитый ученый-естествоиспытатель энциклопедист Карл Линней, и многие другие.

Значительно пополняли представления Горького о стране его знакомства со шведскими деятелями культуры, писателями. Заочные — по переписке, книгам, как с Августом Стриндбергом и Сельмой Лагерлеф, и личные встречи — с литературоведом и журналисткой Гунгильдой Берг, писателями Моа и Харри Мартинсонами, Эриком Бломбергом и др.

Требуют вдумчивого анализа даже те немногие упоминания Швеции, которые мы находим в письмах, публицистике, литературно-критических статьях — «О социалистическом реализме», «О культурах», «О пьесах», «Советская литература», «Еще раз об истории молодого человека XIX столетия». Так называемые «шведские мотивы» встречаются и в последнем романе-эпопее «Жизнь Клима Самгина». Например, во второй части романа устами астраханского судовладельца и рыбопромышленника Трифонова шведский предприниматель Э. Нобель характеризуется как опасный конкурент для русских предпринимателей; в четвертой — писательница Сельма Лагерлеф фигурирует под общим определением «шведка» в ряду таких всемирно известных писателей, как Леонид Андреев, Теодор Драйзер, Тор Гедберг; здесь же одна из героинь — Елена — представлена восторженной поклонницей скандинавской литературы.

Необходимо подчеркнуть, что еще до того, как ступить на шведскую землю, Горький уже немало знал о стране. И в Швеции Горького-писателя узнали задолго до того, как он туда приехал.

Узнали, прежде всего, как повествователя, прозаика — автора рассказов, повестей, романов, которые с самого начала девятисотых годов стали доступны широкому читателю. После перевода первого сборника рассказов «Варенька Олесова» в 1901 году, сделанного Рафаэлем Линдквистом, и его же перевода романа «Фома Гордеев» в 1902 году популярность Горького-писателя растет быстро, можно сказать, молниеносно. Его произведения систематически переводились и издавались на шведском языке в разных издательствах. Расширялся круг переводчиков, они как бы соревновались, состязались друг с другом, стремясь лучше выразить стилистические особенности, постичь всю глубину и многозначность поэтики Горького. Параллельно с Р. Линдквистом плодотворно работали переводчики Вальборг Хедберг, Йон Хертс, Георг Прокопе и др.

Горького в Швеции рано узнали и как драматурга. В горьковедческий обиход следует ввести примечательный факт: в театральном архиве Стокгольма («Дома фильмов») обнаружены документальные фотографии, запечатлевшие исполнителей и мизансцены к премьере пьесы Горького «На дне» 23 сентября 1903 года в Свенска театерн. Этот факт подтвердил также хранящийся здесь уникальный документ — книга-реестр большого формата, похожая на старый гроссбух, в которую суфлер театра Драматен Эмиль Микаль заносил все спектакли столичных театров на протяжении пятидесяти лет — с 1863 по 1913 год. Здесь под № 2415 и значится премьера «На дне». Спектакль многократно повторял-

ся, и, например, 9 октября 1903 года он шел в 16-й раз при полном сборе. Но, как выяснилось позднее, первый горьковский спектакль в Швеции был показан еще раньше — 17 марта 1903 года в Гетеборге в Фольктеатер труппой Наканссон-Свенберг. На программе спектакля, хранящейся в гетеборгском театрально-историческом архиве, мелким почерком от руки сделана надпись «Впервые в Скандинавии».

Таким образом, Швеция неожиданно оказалась третьей европейской страной после Германии и Италии (не слишком даже отставая от них — всего на два, примерно, месяца), которая широко открыла свою сцену пьесам Горького.

Это обоюдно радостное открытие. Для нас — так как дает основание говорить о ранней европейской популярности Горького-драматурга, и для шведских коллег — как свидетельство интенсивной театральной жизни страны уже в самом начале века. Кстати, гетеборгские зрители опять-таки оказались первыми, когда 14 апреля 1905 года увидели другую пьесу Горького — «Мещане» на лучшей сцене города — в Стора театерн.

В сегодняшней Швеции слово Горького также находит свой путь к зрителю, слушателю, читателю. Современный аспект темы «Горький в Швеции» раскрывается широко и многосторонне.

В архиве шведского радио хранятся программы, в которых значится чтение многих рассказов, повестей, пьес Горького, их инсценировки, радиоспектакли. Не один раз звучали в эфире ранние рассказы «Однажды осенью», «26 и одна», «Хан и его сын», «О вреде философии»... Но самое большое место в литературной радиопрограмме занимает автобиографическая трилогия, прежде всего «Детство». Так, например, в октябре—ноябре 1984 года чтение «Детства» известным актером Хекеном Сернером составило восемь передач, каждая продолжительностью 20 минут, с трансляцией по первому и, повторно, по второму каналу. Возможно, многие из шведских радиослушателей уже были знакомы с этим произведением — повесть «Детство» неоднократно издавалась на шведском языке, как неоднократно демонстрировался на экранах и по телевидению художественный кинофильм, поставленный Марком Донским. Но, может быть, сегодня эта автобиографическая повесть Горького воспринимается острее, с ее вечными, важными для всех проблемами формирования человеческой

личности, воспитания характера, взаимосвязи человека с живой природой, ответственности каждого за сохранность земли.

Шведское телевидение демонстрировало все горьковские кинофильмы советского производства вплоть до последнего — «Вассы» Г. Панфилова. Сообщая о предстоящем показе этого фильма 27 октября (суббота) 1984 г. в 21 час 35 минут, вечерняя газета «Экспрессен» от 25.10.85 г. помещала заметку о пьесе Горького «Васса Железнова», ее первом и втором вариантах, оценивала в целом новый фильм как хороший, а игру актрисы Инны Чуриковой выделяя особо как мастерскую, блестящую.

Самым убедительным доказательством жизненности Горького-драматурга сегодня явилась премьера «Детей солнца» в Шведском королевском драматическом театре, или, как его чаще называют сокращенно, Драматен, 6 октября 1984 года.

Пьеса, написанная восемьдесят лет назад, выдержала испытание временем. Показана старейшим театром, который в 1988 году отметит свое двухсотлетие и который считается лучшим драматическим театром страны. Драматен по справедливости может быть поставлен в ряд таких всемирно известных театров, как Королевский шекспировский театр в Лондоне, Комеди Франсез в Париже, Пиккало театро в Милане, Шаубюне ам Халлешен Уфер в Западном Берлине, которые сегодня активно ставят пьесы Горького.

Может быть, «Дети солнца» в Драматен не достигли триумфа пьесы «На дне» времен шведских гастролей знаменитого театра Макса Рейнгардта в 1917 году или Московского Художественного театра в 1922 году, где сценическое мастерство было очень высоким, но и они сейчас получили широкую положительную прессу, пользовались успехом зрителя. И хотя в постановке допускались значительные отступления от авторского текста, трагическое напряжение снижалось сгущенной комедийностью, а русскому зрителю сразу же бросались в глаза отдельные несоответствия в декорациях, типаже, костюмах — спектакль в целом воспринимался как интересный, удачный, нужный сегодня. Может быть, сегодняшний зритель и не сразу осознает, насколько актуальна и в чем именно состоит актуальность пьесы Горького, но он, вероятно, задумается о назначении человека, смысле жизни его в современном сложном мире, о

несовместимости интеллигентности и меркантилизма, о справедливости, достоинстве, совести, долге...

Успеху спектакля несомненно способствовал большой опыт работы в горьковских спектаклях режиссера Эрнста Гюнтера. Именно он — известный актер и режиссер Эрнст Гюнтер впервые в 1973 году открыл Горькому сцену Драматен, поставив там пьесу «Враги». Его постановка «Детей солнца» — несомненно важное событие как в театральной жизни страны, так и в собственном творчестве.

Позднее из беседы с известным ученым-славистом профессором Нильсом Оке Нильсоном выяснилось, что он перевел «Детей солнца» почти двадцать лет назад по просьбе знаменитого кинорежиссера Ингмара Бергмана, плененного образом Павла Протасова, приобретающим особый смысл в условиях современного общества сверхпотребления. Бергман сам намеревался поставить пьесу в Драматен. Но вот только в 1984 году, после радиоварианта спектакля и телевизионной постановки конца 60-х годов, пьеса наконец обрела знаменитую сцену. И здесь «Дети солнца» и бессмертная трагедия Шекспира «Король Лир» оказались рядом, вместе. Только эти две пьесы — попеременно чередуясь друг с другом из вечера в вечер — целиком заполнили репертуар на всю первую половину театрального сезона 1984-85 г. — с октября по декабрь. Их включили в гастрольную поездку — очередное европейское турне Драматен.

Нельзя пройти мимо успеха премьеры «Дачников» 25 ноября 1977 года в Гетеборгском Штадстеатер, так как к этому успеху в некоторой степени причастен Центральный музей Горького в Москве.

Гетеборгская труппа подготовила спектакль по тексту и сценической интерпретации Петера Штайна — режиссера известного западно-берлинского театра Шаубюне ам Халлешен Уфер, который в 1976 году гастролировал по странам Западной Европы и показал «Дачников» в Швеции.

А в 1975 году, только приступая к постановке, Петер Штайн дважды приезжал в Москву, пользовался материалами фондов Музея Горького, особенно внимательно изучал типаж, натуру, костюмы по фотографиям известного нижегородского фотографа М. П. Дмитриева.

Произведения Горького на шведском языке начиная с 1901 г. — то есть уже более восьмидесяти лет — систематически издает и переиздает крупнейшее издательство страны «Бонниер Форлаг».

Как выяснилось из беседы с руководителем «Бонниер Форлаг» Оке Рундквистом, выпуск любой книги Горького получал не меньше 60—70 тысяч экземпляров, что для восьмимиллионной Швеции считается очень большим тиражом. Но в последние десять лет абсолютные цифры количества изданий и тиражей снизились, и не только в Швеции. Это повсеместное явление. Оно отнюдь не говорит об утрате популярности классиками мировой литературы, в том числе Горьким, но отражает общее падение читательских интересов, процесс мощного развития средств массовой информации, влияние телевидения, распространение видеотек, видеоклубов и т. п. Будучи коммерческим предприятием, озабоченным реализацией своей продукции, «Бонниер Форлаг» до сих пор не смог осуществить давний, еще довоенный замысел — издать Собрание сочинений Горького. Шведский читатель, таким образом, не знает «Жизни Клима Самгина», «Сказок об Италии»...

Только «Детство» переиздается регулярно, не знает конкуренции. Так, в 1981 году повесть снова вышла в широко распространенной серии «Хорошие книги» с предисловием Нильса Оке Нильсона. В его же переводе и с его обстоятельной статьей-предисловием в настоящее время в издательстве находится сборник ранних рассказов Горького.

Конечно, важными для понимания восприятия Горького в сегодняшней Швеции являются живые свидетельства интереса к нему современных шведских писателей. Крупнейшего писателя Артура Лундквиста, «живого классика», как его называют, Ивара Лу-Юханссона, популярнейшей писательницы Астрид Линдгрен... Каждый из них, в той или иной степени, испытал на себе влияние книг Горького, воспринял его жизненный, литературный опыт.

И. В. ТОЛОКОННИКОВА

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО НА АНГЛИЙСКОЙ СЦЕНЕ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

(Из истории восприятия творчества писателя в Англии)

Горький-прозаик практически сразу получил широкую известность не только в России, но и за границей.

Интерес к его творчеству в Англии был во многом подготовлен тем всемирным признанием, которое завоевала себе русская литература к концу XIX века, когда имена таких писателей, как И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов и др., не сходили со страниц самых влиятельных английских газет и журналов.

В 1901 году в Великобритании появились первые переводы произведений Горького — рассказы «Мальва» и «Супруги Орловы» и повесть «Фома Гордеев»; еще два рассказа («Макар Чудра» и «Челкаш») были опубликованы в периодической печати. Следующий, 1902 год ознаменовался выходом в свет новых произведений Горького на английском языке, а лондонская пресса отмечала, что Горький становится самым популярным писателем в стране и даже затмил славу А. П. Чехова.

Значительно возрос интерес к творчеству М. Горького и популярность его произведений в 1905—1907 гг., когда его имя ассоциировалось с событиями первой русской революции и стало как бы символом новой России. И в последующие годы слава писателя продолжала расти, особенно — после Великой Октябрьской социалистической революции.

Но совсем по-другому воспринимались в Англии в начале века пьесы Горького. История литературы знает много примеров, когда новаторство писателя не было понято его современниками или же было понято не сразу. Именно так было с драматургией Горького.

Одним из препятствий для горьковских пьес было засилье в Англии коммерческого театра, в репертуар которого входят лишь пьесы, удовлетворяющие громадную потребность публики в развлечении: либо сенсационные, либо сентиментальные — успех которых обеспечен. Произведения серьезных драматургов не определяют репертуара английских театров. Кроме того, существует театральный цензор, не отличающийся литературным вкусом.

Однако в конце XIX века в Лондоне было создано театральное общество Стэйдж Сосайти, целью которого было ставить пьесы, нарушающие шаблон и не могущие поэтому проникнуть на обыкновенную сцену. Членами этого общества были писатели, художники и др. — люди с широким литературным образованием и передовыми взглядами. Только они имели право посещать спектакли Стэйдж Сосайти.

Это общество в 1903 году осуществило первую в Англии постановку «На дне» Горького. Пьесу перевел на английский язык Лоренс Ирвинг, известный театральный деятель, хорошо знавший русский язык и интересовавшийся жизнью России. Он же был и режиссером спектакля. Ирвинг заставил горьковских героев говорить языком лондонских трущоб, но он сократил пьесу, а в некоторых местах даже изменил ее. Например, в первом акте Василиса спрашивает у Луки паспорт, и он отвечает: «Я тебе принесу ...на квартиру тебе приволоку его...» В переводе он говорит так: «Паспорт прибудет вместе с моим остальным багажом. Он у меня там, знаешь, в сундуках». Эта фраза, конечно, звучит странно: какие могут быть сундуки у бродяги? Правда, не исключена возможность, что таким образом переводчик хотел передать иронию Луки — на английский манер.

В спектакле сказалось и незнание среды: вместо подвала ночлежки местом действия является нечто вроде средневекового замка, а босяки были одеты, как нищие и разбойники на картинах Гойи. Исполняли явно в диккенсовском стиле, в обстановке добропорядочности и уюта: как будто это бедный, но благоустроенный дом.

Лука был центральной фигурой спектакля. Он выведен положительным типом вроде добродетельных человеколюбцев-пасторов в английских мелодрамах: у него плавные жесты и голос, вместо «милачок» (в подлиннике) он везде говорит «брат». Конечно, такой образ был более понятен английской публике, более привычен для нее, и так исполняли Луку во всех театрах Европы в это время, но при этой трактовке исчезала новизна и оригинальность этого образа.

Во время и после спектакля публика недоумевала.

«Это страница из жизни Уайтчепела 70-х годов, но где же новое, о котором говорилось на континенте?»[1] — таково было одно из типичных мнений.

Такие же недоумевающие отзывы появились и в английской печати. Возможно, «На дне» представляет интерес для социолога; возможно, драма интересна, если смотреть на нее как на проповедь или трактат по политэкономии. Но это никоим образом не пьеса, так как в ней нет героя или героини, нет взаимодействия характеров, нет конфликта, нет действия, нет любовного интереса, нет даже моральной или социальной проблемы. Эпизоды различны и случайны, поэтому пьесу можно начать и кончить в любом месте. Все действующие лица очень однотипны, все они одинаково несимпатичны и крайне неприятны зрителям. Общее впечатление от пьесы тягостное, угнетающее. Один из критиков утверждал, что «На дне» неприлична и оскорбительна для публики: о социальных бедствиях можно говорить в парламенте, но изображать их на сцене — непростительная дерзость[2].

Другая часть критики, проявлявшая особый интерес к России и творчеству Горького как русского писателя, рассуждала несколько иначе. Они тоже считали, что «На дне» никоим образом не пьеса, но она интересна как изучение русской жизни, как изучение характеров, очень правдоподобных, многие из которых нельзя назвать сугубо русскими: они очень знакомы англичанам. Все герои Горького очень живые и нарисованы с великолепным реализмом, поскольку являются отражением собственных впечатлений драматурга — того, что он сам видел и знал. Пусть эти люди представляют «дно» общества, но и их нельзя игнорировать: ведь они часть общества, часть человечества. С этой точки зрения пьеса интересна, тем более что Горький изображает этих людей с сочувствием и теплотой.

Но в общем пьеса не была понята английскими зрителями и успеха не имела.

В 1906 году общество артистов Мермайд Сосайти в Лондоне поставило пьесу «Мещане», которая тоже не была до конца понята английской публикой, несмотря на хороший английский перевод и великолепную игру актеров. Этому спектаклю повезло еще меньше: если зрителями «На дне» были только члены Стэйдж Сосайти — люди с широким литературным образованием, вполне подготовленные, то «Мещан» смотрела самая обыкновенная публика (билеты продавались всем желающим), не привыкшая к таким спектаклям.

Пьеса была воспринята как частная драма в мещанской семье, тем более что спектакль назывался «Бессеменовы». Так же как и «На дне», он вызвал недоумение публики и резко отрицательные отзывы в прессе, которая и теперь говорила, что это не пьеса, так как в ней нет действия, но говорят много и некстати. «Драматический элемент в пьесе тривиален, — писала радикальная народная газета «Стар». — Повторение домашних ссор делает пьесу, помимо воли автора, смешной. Если вся революционная Россия такова, как герои Горького, то бюрократия может спать спокойно: их деятельность потонет в потоках слов»[3]. Англичане не смогли увидеть силу героев Горького. Наоборот, либеральная газета «Трибюн» писала: «Толпа нищих духом стремится к чему-то, чего не знает»[4]. Общее впечатление от спектакля выразила консервативная газета «Стандард»: пьеса болезненна и мрачна[5].

Одна из причин неуспеха пьес Горького в Англии та, что вкусы английской публики конца XIX — начала XX века крайне далеки от стиля Горького, ее взгляды на театр условны, зажаты в рутинные рамки. Англичане ходят в театр развлекаться, а не разгадывать загадки, поэтому предпочитают смотреть пьесы, показывающие «хорошее общество», не любят пьес с печальным концом. «Я бы поставил «Гамлета», — сказал известный лондонский режиссер, — если бы пьеса кончалась свадьбою Гамлета и Офелии»[6]. Это высказывание хорошо характеризует вкусы английской театральной публики того времени.

Для России конца XIX — начала XX века был более характерен театр идей, чем театр фабулы. Для Англии же, наоборот, из этих двух направлений театрального искусства более характерно второе, потому английский зритель не был «приучен» к пьесам, насыщенным идеями, где нет действия, но много разговоров и дискуссий.

Еще одна причина неуспеха пьес Горького в Англии — различие двух миропониманий, двух культур, двух психологий — английской и русской. В одном отношении жизнь, изображенная в русских пьесах, страшно отстала от жизни, привычной англичанам. Если в конце XIX — начале XX века Россия была крайне отсталой самодержавной страной, то Англия в это время, наоборот, самая крупная капиталистическая держава,

«мастерская мира», «владычица морей», ее господство на мировом рынке было непоколебимо. Но в другом отношении английская жизнь на рубеже веков крайне отстала от русской, и англичанам казалось диким и «революционным» то, что для русской жизни было обычно.

Постановки «На дне» и «Мещан» имели большой успех в России, особенно в годы первой русской революции, поскольку отражали революционный энтузиазм, переполнявший публику в тот исторический момент. Самые обычные фразы приобретали необыкновенное значение, так как зрители вкладывали в них свое приподнятое настроение, свое собственное, глубоко оригинальное и важное значение. Русские зрители на лету подхватывали горьковские фразы вроде: «Прав — не дают, права — берут»; «Хозяин тот, кто трудится» и др., поскольку они соответствовали их революционному духу.

Спокойные и уравновешенные англичане не могли понять восторженного настроения народа, борющегося за свою свободу, и, не зная обстановки в России, они не смогли понять отвечающих этому настроению пьес Горького.

Еще одна попытка поставить «На дне» в Англии была предпринята в 1911 году в коммерческом театре Кингсвей тиэтер русской артисткой Л. Яворской-Барятинской.

Яворской пришлось преодолевать исключительные трудности: ведь она ставила пьесу в чужой стране, на неродном языке, которым владела не в совершенстве, перед публикой, вкусы и привычки которой сильно отличаются от вкусов и запросов русских зрителей. Но на этот раз, благодаря энергии и художественному вкусу русской актрисы, ей удалось сломить равнодушие лондонской публики, хотя, как уже говорилось, «расшевелить» английского театрала нелегко. Правда, и на этот раз среди части публики пьеса вызвала недоумение и негодование, и сейчас говорили, что пьеса слишком печальна, слишком действует на нервы своей беспросветностью, что она слишком шумна и т. п.[7]

В прессе мнения разделились. Часть газет отнеслась к спектаклю враждебно. Пьеса, «несмотря на свои достоинства, вызывает лишь зевоту, — писала «Дэйли Телеграф». Более резко писала «Таймс»: «Драма Горького превращает театр в комнату ужасов. Она преследует вас, как кошмар». Близка к ним и оценка пьесы газетой «Морнинг Пост»: «Идея ее благородна, но элементы, из которых построен скелет пьесы, слишком отвратительны и гадки, чтобы она могла иметь успех».

«Дэйли Ньюс» и «Дэйли Кроникл», наоборот, одобрили постановку и смелый выбор Яворской. Для многих зрителей пьеса «в двадцать раз более интересна, чем многие шаблонные пьесы, которые приходится хвалить критику»[8], — отмечали они.

Благодаря своей энергии, настойчивости и смелому выбору пьес Яворская заняла видное место на лондонской сцене. В 1912 году она получила приглашение в один из самых передовых театров в Англии — Глазго Репертори тиэтер. Одной из пьес, которые она повезла с собой, была «На дне». Гастроли прошли с необыкновенным успехом. Местная газета «Глазго Ньюс» писала, что гастроли Яворской — лучшая постановка из всех, которые когда-либо были в Репертуарном театре[9]. Не менее восторженные отзывы появились и в других газетах. Критики Глазго поняли универсальность пьесы «На дне»: ведь ночлежки и их обитатели являются повсеместной чертой современной цивилизации, поэтому проблема спасения этих людей, горячий протест драматурга против тяжелых условий их жизни и его призыв — все это важно не только для России, но близко и понятно англичанам. Пьеса замечательна своим оптимизмом, своей несокрушимой верой в личные достоинства человека, даже в момент его глубокого падения, единодушно отмечали «Глазго Ньюс», «Глазго Геральд», «Скотсмэн» и др. газеты[10].

Л. Яворская-Барятинская выступила как новатор, как создатель нового движения в английском театре. Сценические интерпретации пьес Горького сыграли важную роль в процессе демократизации театрального искусства в Англии.

После успеха спектакля М. Горький получил приветственную телеграмму с поздравлениями от группы английских литераторов. В ответном послании он писал: «Я рад, что мне удалось возбудить интерес к русской пьесе, русской жизни, и я буду надеяться, что этот интерес — не мимолетен, не замрет, будет расти и поведет к развитию добрых чувств»[11].

Успех спектакля «На дне» стал как бы поворотным пунктом в истории восприятия драматургии в Англии, где впоследствии ставились пьесы Горького, находившие все более сочувственный и благодарный отклик у английских зрителей. Но это тема специального исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Русские ведомости. 1903. 23 ноября. № 322.
[2] Студия. 1911. № 11. С. 18.
[3] Русские ведомости. 1906. 18 апреля. № 104.
[4] Там же.
[5] Там же.
[6] Русское слово. 1911. 29 ноября. С. 7.
[7] Русские ведомости. 1911. 29 ноября. № 274.
[8] Студия. 1911. № 11. С. 20.
[9] Театр и искусство. 1912. № 12. С. 261—262.
[10] Там же.
[11] Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами. — М., 1960. — С. 55.

◆

В. Н. ПРОНИН

ДРАМАТУРГИЯ М. ГОРЬКОГО И ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Творчество М. Горького привлекло внимание французских переводчиков, читателей и критиков в конце XIX — начале XX в. В 1899 г. в журнале «Юманите нувелль» появился перевод его повести «Проходимец», это была первая из известных публикаций великого пролетарского писателя во Франции. За 40 лет, с 1899 по 1939 г., переводы его произведений выходили во Франции 344 раза, в том числе отдельными изданиями и в виде продолжающихся публикаций в газетах и журналах. За этот же период во французской прессе отмечено 775 статей, очерков и критических заметок о творчестве Буревестника революции. Многие его произведения появились во французском переводе почти одновременно с русскими изданиями. Однако Горький-драматург долгое время оставался малоизвестен во Франции. Подлинное освоение театра Горького началось здесь лишь после второй мировой войны, но было бы неверным утверждать, что до этого французы совсем не знали его драматургию.

Уже в 1901 году в номере за 15 ноября солидный парижский журнал «Ревю» сообщал в статье «Первая драма Максима Горького» о пьесе «Мещане», которую известный театральный и литературный критик Ж.-В. Бьенсток назвал «В семье Бессеменовых». Проводя параллель с повестью «Фома Гордеев», критик высоко

оценил «Мещан» — произведение, которое «так сильно пленяет» читателей[1].

Несколько месяцев спустя в журнале «Ревю д'ар драматик» появилась пространная статья С. Раффаловича о Московском Художественном театре. Хотя статья носит обзорный характер, имя Горького вынесено в заголовок, т. к. критик верно почувствовал, что постановка «Мещан» стала программной для МХТ. Сравнивая «Мещан» с пьесами В. И. Немировича-Данченко и С. А. Найденова, которые одновременно шли на сцене МХТ, С. Раффалович явное предпочтение отдает горьковской пьесе, в которой он видит биение подлинной жизни.

В июне 1902 г. парижане впервые познакомились с постановкой пьесы Горького. Русская актриса Л. Б. Яворская (1871—1921), основавшая Новый театр, гастролировала со своей труппой в Париже, где играла в пьесах «Чайка» и «Мещане». В парижских газетах появились пространные рецензии на спектакли русского театра. Обстоятельная статья В. Мандельштама была помещена в июльском номере престижного «Ревю д'ар драматик». Автор рецензии отметил тот интерес, который вызвали представления «Мещан» у парижан, прежде всего среди актеров столичных театров. Вполне понятно, что языковой барьер мешал восприятию пьес Чехова и Горького, но важен первый непосредственный контакт французов с реформаторами русского театра. Довольно прохладно отзывается В. Мандельштам о постановке «Чайки» и с явным восторгом говорит о пьесе Горького, написанной «мощными мазками», свидетельствующими о «совершенно особом таланте автора»[2].

Огромный резонанс во Франции, как и во всей Европе, вызвала пьеса «На дне». Впервые о ней узнали из статьи «На дне» Максима Горького» Ж. Савича в журнале «Ревю» (1903, № 6, р. 720—729).

Автор рецензии сообщает о постановке пьесы в России и Германии, о предполагаемой постановке в театре Гитри в Париже. Революционера Горького он противопоставляет певцу империализма Киплингу. Восторженно отзываясь о пьесе, он не всегда верно расставляет акценты, не понимает до конца ее революционный пафос, но уже само обращение к творчеству пролетарского писателя весьма примечательно.

Впервые «На дне» жители Парижа увидели в русской постановке. В театре Атене Сен-Жермен на улице Вье Коломбье в 1903 году пьесу с огромным успехом

сыграли русские студенты-эмигранты[3]. Это была попытка перенесения спектакля МХТ на сцену любительского театра.

Триумфальное шествие пьесы Горького по всей Европе не могло не привлечь внимания французских деятелей театра. К ней обратился известный французский режиссер, друг Роллана и Клоделя Орельен-Мари Люнье-По (1869—1940). До этого Люнье-По был известен прежде всего своими постановками пьес драматургов-символистов. Его обращение к пьесе Горького совпало с общим процессом демократизации французского театра в эти годы.

В октябре 1905 г. премьера «На дне» состоялась на сцене парижского театра «Эвр» («Творчество»). На всех репетициях нового спектакля присутствовала великая итальянская актриса Элеонора Дузе, по совету которой Люнье-По обратился к Горькому. Будучи большой поклонницей драматургии молодого автора, она с огромным успехом сыграла в парижском спектакле роль Василисы, а по возвращении в Италию поставила пьесу в Милане[4].

В очередной раз «На дне» парижане увидели лишь в 1922 году в театре комедии на Елисейских полях в постановке знаменитого французского режиссера русского происхождения Жоржа Питоева (1884—1939). Видевший этот спектакль Жорж Сименон впоследствии вспоминал: «Как только театр оказывался на мели—Питоевы знали, что стоит им показать парижанам «На дне», как полный сбор обеспечен»[5]. Этот спектакль стал заметным явлением в истории французского реалистического театра XX века.

Среди довоенных постановок выделяется инсценировка В. Маргеритта романа «Мать», шедшая в годы Народного фронта на сцене театра Сары Бернар. Однако пути французского театра долгое время не пересекались с драматургией Горького. Объяснение этому можно искать и в неприятии реалистического театра Горького художниками-авангардистами, и в страхе французской буржуазии перед революционизирующим влиянием слова великого пролетарского писателя. Французский горьковед Ж. Перюс совершенно справедливо отмечал: «Слава во Франции... Горького всегда была связана с политическими настроениями в стране»[6].

Особый интерес к творчеству Горького возникает во Франции в первые послевоенные годы. В 1945—1946 гг.

выходят два издания романа «Мать», подготовленные В. Маргериттом еще в 30-е гг. Роману предшествовало интервью с А. К. Заломовой, сделанное известным горьковским литературоведом С. А. Орловым. В Париже издаются романы, повести и рассказы основателя социалистического реализма, в 1949 г. начинается издание Полного собрания сочинений. Всего за период 1945—1973 гг. выходит 65 отдельных изданий произведений Горького. Наступил и период освоения драматургии Горького французским реалистическим театром.

Этапной стала постановка пьесы «На дне» Сашей Питоевым в парижском театре «Эвр» в 1956 году. Для этой постановки характерно бережное отношение к творчеству великого драматурга, к традициям русского и французского реалистического театра. С. Питоев внимательно изучил историю постановок горьковской пьесы в СССР и за рубежом, обратился к запискам своего отца Ж. Питоева. Театральные рецензенты многих газет и журналов («Юманите», «Леттр франсез», «Ревю театраль», «Эроп», «Эспри», «Пари-театр» и др.) назвали эту постановку главным событием театрального сезона. Большинство авторов отмечали особое чувство очищения, возникавшее после просмотра спектакля. А ведь буржуазная критика пыталась уверить, что творчество Горького более не актуально, что слава его осталась в прошлом. Ассоциация парижских критиков присудила театру «Эвр» за постановку пьесы «На дне» премию Мольера, самую престижную театральную премию Франции.

Постановка С. Питоева стала поворотным моментом в освоении реалистических традиций драматургии Горького французским театром. Если до середины 50-х гг. были отмечены единичные случаи постановок пьес пролетарского драматурга, то после 1956 года Горький становится во Франции одним из самых популярных иностранных драматургов. Речь идет о подлинном открытии театра Горького — об этом говорят и названия рецензий: «ННТ открывает талантливого автора», «Неизвестный Горький», «Открытие Горького», «Произведение молодого автора», «В театре Рекамье еще один неизвестный Горький» и т. д. С 1956 по 1983 г. в Париже и провинции отмечено около 30 постановок 12 горьковских пьес («Варвары», «Васса Железнова», «Враги», «Дачники», «Дети солнца», «Зыковы», «Мать», «Мещане», «На дне», «Последние», «Чудаки», «Яков Богомолов»).

Французским зрителям стала доступной большая часть драматургического наследия великого писателя. Особой популярностью пользуются пьесы «На дне» (театр «Эвр» — 1956, Театр модерн — 1966, Народный театр Реймса — 1972, Театр Жерара Филипа — 1982), «Последние» (Драматический центр Курнева — 1964, Театр комедии Сент-Этьена — 1967, Национальный театр Страсбурга — 1970, Театр де ля вилль — 1978) и «Васса Железнова» (Театр дю Тертр — 1959, Народный театр провинции Шампань — 1962, Театр Даньэль — Сорано в Венсанне — 1967, постановка в провинции — 1972). Неизменный интерес режиссеров и актеров вызывает бессмертный роман «Мать», известный французским зрителям не только в интерпретации Брехта, но и в оригинальных инсценировках. За период с 1963 по 1979 г. четырежды французский реалистический театр обращался к этому роману (Фран театр — 1963, Театр Интер-Режьональ — 1963, Национальный народный театр — 1967, совместная постановка Народного театра Фландрии и лилльского Театр де ля Планшетт — 1979).

Весьма показательно, что три вновь созданных театра открывались постановками пьес М. Горького. Представлением «Вассы Железновой» распахнул в 1962 г. двери Народный театр провинции Шампань. В 1963 г. в департаменте Рона, в коммунистическом муниципалитете Живора родился Театр Интер-Режьональ. Не случайно театр, который провозгласил себя театром для рабочих, избрал для премьеры инсценировку романа «Мать», сделанную в 30-е гг. В. Маргериттом. В мае 1964 г. постановкой «Мещан» объявил о себе Театр дю солей в Париже.

Постоянный интерес к драматургическому наследию Горького проявляет парижский журнал «Аван-сцен», который ставит перед собой задачу формирования репертуара для народных театров. В этом журнале публиковались подробные отчеты о всех горьковских постановках во Франции, а также печатались переводы многих его пьес, предназначенные как для профессиональных, так и для любительских театральных трупп.

Многие постановки горьковских пьес во Франции становились событием культурной жизни общенационального значения. Это относится в первую очередь к постановке Жоржем Вильсоном «Детей солнца» в Национальном народном театре. Постановкой горьковской пьесы Вильсон начал работу в одном из знаменитей-

ших французских театров. По словам критика журнала «Меркюр де Франс», этот спектакль, выполненный в лучших традициях реализма, стал «этапом в истории ННТ»[7].

Постановщик «Детей солнца» увидел в этой пьесе социальную драму и воспроизвел на сцене трагедию ослепления интеллигенции, печальные итоги ее отрыва от народа. На спектакль откликнулись практически все ведущие французские издания, как прогрессивные («Юманите», «Леттр Франсез», «Франс нувелль», «Аван-сцен»), так и консервативные («Экспресс», «Монд», «Фигаро», «Темуаняж кретьен»), все они высоко оценили гуманистический пафос горьковской пьесы.

После постановки Вильсона никто уже не сомневался во Франции в достоинствах драматургии Горького, в сценичности его пьес, в существовании особого театра Максима Горького. Отголоском этого признания стало издание полного собрания пьес в переводе А. Адамова, Ж. Ару, Ж. Даниэля, Г. Каннака.

Французская прогрессивная критика видит достоинство драматургии Горького в том, что он первым вывел на сцену рабочий класс как класс, осознающий свою историческую миссию. Реалистические традиции горьковского театра, как полагают его исследователи во Франции, нашли свое продолжение в творчестве В. Вишневского и Шона О'Кейси, Б. Брехта и Р. Альберти, Д. Ардена и Г. Кузена[8].

В последние годы практически все основные французские театры соприкоснулись с творчеством великого пролетарского драматурга. Почти всегда постановки его пьес становились этапом в истории того или иного театра. Национальный народный театр поставил «Детей солнца» (1964) и «Мать» (1967), театр «Эвр» — «На дне» (1956) и «Мещан» (1959), созданный Р. Оссейном Народный театр Реймса — «На дне» (1972), один из лучших в Париже Театр де ля вилль — «Последние» (1978), Театр Жерара Филипа — «На дне» (1982). Совсем недавно к творчеству Горького обратился и старейший театр Франции Комеди Франсез, где в 1983 г. были поставлены «Дачники». Как отмечал постановщик спектакля Ж. Лазалль, его «привлекла... актуальность этого произведения, которая сохраняется со времени его создания до наших дней. Эта работа неподвластна времени... смятение дачников чем-то напоминает... сегодняшнюю французскую интеллигенцию... своего рода во-

площение мещанской посредственности, трезво сознающих собственную никчемность и бесполезность»[9].

Актуальность звучания горьковских пьес отмечают все постановщики. И, наверно, не случаен выбор произведений Горького для постановки во Франции — «На дне», «Мать», «Враги», «Последние», «Васса Железнова» — пьес, в которых произносится приговор буржуазному обществу. Известный французский литературовед Ж. Перюс писал: «В своей отчизне он (Горький) принадлежит настоящему и, быть может, в некоторых чертах и прошлому. Во Франции он почти целиком в будущем. И в нем я вижу скорее, чем в других наших представителях литературных течений, учителя литературы завтрашнего дня»[10]. Именно горьковская устремленность в будущее так властно привлекает к себе все большее число представителей французского реалистического театра.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Bienstock J.-W. Le premier drame de Gorki // La Revue. 1901. N 22. P. 445.

[2] Mandelstamm V. La Représantation de Madame Javorskaia // La Revue d'art dramatique. 1902. N 7. P. 227.

[3] Подробнее об этом см.: Театр и искусство. 1903. № 17. С. 354.

[4] Подробнее об этом см.: Dumoulin M. L'Oeuvre au nouveau théâtre // Le Théâtre. 1905. № 165. P. 13—14; *Синьорелли О. Элеонора Дузе.* — М.: Искусство, 1975. — С. 115.

[5] *Сименон Ж.* Я — романист, а не писатель вообще // Иностранная литература. 1971. № 10. С. 262.

[6] *Перюс Ж.* Горький во Франции//Париж. Новости ЮНЕСКО. 1968. № 3. С. 14.

[7] Florenne Y. Les enfants du soleil // Mercure de France. 1964. N 1204. P. 331.

[8] Mireille B. Le Gorki et le quelques autres // France nouvelle. 1964. N 951. P. 23.

[9] «Дачники» на сцене «Комеди Франсез» // За рубежом. 1988. № 33. С. 22.

[10] *Перюс Ж.* Указ. соч. — С. 17.

◆

З. И. КИРНОЗЕ

ТВОРЧЕСТВО ЖАНА-РИШАРА БЛОКА В ОЦЕНКЕ М. ГОРЬКОГО

Среди светлых имен «исключительно талантливых людей», которые «умеют ненавидеть, но умеют и любить», А. М. Горький первым называет французского писателя-коммуниста Жана-Ришара Блока (1884—1947)[1]. Оценка Горького не была случайной. В биографии, написанной Блоком для иностранного издателя в третьем лице, он говорит о себе: «... уже в пятнадцать лет он четырежды пережил внутренний кризис — религиозный, сентиментальный, эстетический, политический — он открыл для себя социализм... Сформировало его дело Дрейфуса»[2]. Принадлежа к поколению Р. Мартен дю Гара, А. Мальро, А. Жида, Ж. Бернаноса, Т. Манна, Л. Фейхтвангера, Р. Роллана и других художников слова, ясно увидевших исчерпанность возможностей буржуазной демократии, Ж.-Р. Блок оказался прозорливее многих из них[3]. Получив профессиональное образование историка, он отмерял шаги истории не ее провалами, а вершинами.

В революциях — Великой французской 1789 года, Великой Октябрьской социалистической 1917-го — усматривал он залог целенаправленного движения человечества к прогрессу. Именно поэтому член социалистической партии Жан-Ришар Блок присоединился к революционному большинству на конгрессе в Туре, где в 1921 году создавалась Французская коммунистическая партия. К рыцарям надежды причислил Блока его друг и соратник Луи Арагон[4].

Коммунистический идеал определил практическую деятельность Блока. Его жизнь являет тот счастливый случай, когда идеал и его воплощение, мысль и деяние предстают в единстве. Основатель и редактор многих прогрессивных изданий, он уже в 1910 году начал публиковать журнал «Эффор либр», в котором сотрудничали Роллан, Мартен дю Гар, Дюамель, Ромэн и многие унанимисты. В переломные годы, когда обозначение политической позиции художника диктовало само время, Блок стал одним из организаторов международной ассоциации революционных писателей и вошел в редакцию ее печатного органа — журнала «Коммюн». Из номера

в номер печатались его политические обзоры в журнале «Эроп», а в марте 1937 года Блок основал вместе с Арагоном газету «Се суар», которая после долгого запрета была возобновлена после войны.

Деятельный участник группы «Кларте», один из организаторов международных антифашистских конгрессов писателей в Париже в 1935 году и в Мадриде в 1937 — последовательностью и откровенностью своей позиции Блок не мог не вызвать ненависти у фашистов.

Пример Ж.-Р. Блока А. М. Горький использовал как аргумент в споре с идеологическими противниками. Ж.-Р. Блок отвечал Горькому самой искренней симпатией. Горький для него — политический соратник, признанный учитель, писатель, открывающий перед литературой новые возможности изображения[5]. Понятно, что влияние А. М. Горького на Ж.-Р. Блока не исключает возможностей и поисков внутреннего типологического сходства их произведений. В советской критике уже отмечалось, что появление «Дела Артамоновых» в переводе на иностранные языки вызвало немедленные упоминания о произведениях Т. Манна, Э. Золя и Ж.-Р. Блока. Однако, как справедливо пишет А. И. Овчаренко, многочисленные «схождения» между «Делом Артамоновых» и «Будденброками» Т. Манна не исключают принципиальной разницы, намечающейся уже в их заглавиях.

«Будденброки. Падение одной фамилии» — назвал свое произведение Т. Манн... Горький вносит в название слова «Дело Артамоновых»[6]. У Блока, как и у Горького, в романе «... и Компания» история буржуазной семьи Зимлеров дается не как семейная хроника. Беды семьи заключаются не в биологической и социальной исчерпанности рода. Семейному аспекту предшествует «Компания», дело, диктующее неизбежность утраты прежнего патриархального уклада и перехода к новым хищническим формам эксплуатации рабочих, а с ним и к собственной деградации. Сходство романов Блока и Горького можно увидеть и в функционировании авторского слова, в использовании возможностей речи повествователя и «зон» героев, построении диалога. Задуманный широко, как часть многотомного цикла, роман рисует период европейской жизни, начиная с франко-прусской войны 1870 года. Известна высокая оценка этого романа Роменом Ролланом и Роже Мартен дю Гаром. В предисловии к немецкому изданию Роллан писал, что прочел роман трижды и всякий раз испытывал то же

ощущение могучего таланта. Для Мартен дю Гара «... и Компания» среди великих книг. К этим оценкам единодушно присоединяются советские исследователи. Роман неоднократно переводился на русский язык, дважды — при жизни А. М. Горького (в 1927 и 1935 гг.).

И если хронология романов не позволяет утверждать о каком-либо влиянии Горького на Блока и, с другой стороны, опрометчиво было бы говорить, не имея документального подтверждения, об использовании А. М. Горьким при написании «Дела Артамоновых» опыта романа «... и Компания», то новеллистика Блока 10—30-х годов пишется, несомненно, с учетом русской реалистической традиции в изображении человека из народа, к которой принадлежало и творчество А. М. Горького[7]. В новеллах и художественных зарисовках Блока «Леви», «Курдская ночь», «Паровозы», «Охота Рено» и др. много точного бытописания, фактографии, воспроизведения нравов, удушающего влияния среды, но присутствует и романтическое начало, и то «бодрое отношение к жизни», которое проницательная русская критика подметила у Горького в годы подготовки и свершения первой русской революции[8]. В этом отношении Блок заметно отличается от французских писателей, тяготевших к натурализму и жесткой манере письма.

Творчество Ж.-Р. Блока несет печать одной из сквозных горьковских тем, темы доверия к созидательным возможностям человека, его способности противостоять враждебным обстоятельствам, превосходящим во много раз его собственные силы. В исторический период, когда «предательство клерков» и раскол буржуазной культуры становятся очевидностью, А. М. Горького особенно привлекает тот факт, что Барбюс, Блок, Роллан доказывают своим творчеством: коммунизм может быть «наследником западноевропейской культуры» (27, 455). Художественная и общественная практика Ж.-Р. Блока в годы войны с фашизмом и в послевоенные годы подтвердила верность Блока революционным идеалам и справедливость тех оценок, которые вынес Блоку Горький.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Горький А. М.* Заключительная речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 1 сентября 1934 года // Горький М. Собр. соч.: В 30 томах. — Т. 27. — С. 347.

[2] См.: Les plus belles pages de J. R. Bloch, P. Gallimard, 1948. P. 7.

[3] Показателен интерес к Блоку современной прогрессивной французской критики. См., например: Albertiti J. Avez-vous lu Jean-Richard Bloch? P., 1981; Stil A. J.-R. Bloch. In Humanité, 1e 23/IX, 1971; Wurmser A. J.-R. Bloch. La penseé, 1947, N 14.

[4] См.: Aragon L. L'homme-communiste. NRF, 1953, t. 11, p. 23.

[5] См.: *Ж.-Р. Блок.* Встречи с Горьким. Пер. Н. Любимова // Интернациональная литература. 1941. № 6. С. 140—141.

[6] См.: *Овчаренко А. И.* М. Горький и литературные искания XX столетия. — М., 1982. — С. 162—163.

[7] В письмах брату 1907—1915 гг. Блок неоднократно вспоминает русских писателей, особенно Л. Н. Толстого. См.: Abraham P. Les trois frères. P., 1971, p. 102—115.

[8] *Бялик Б.* Судьба Максима Горького. — М., 1968. — С. 191—193.

◆

В. И. САМОХВАЛОВА

Э. СИНКЛЕР И М. ГОРЬКИЙ

(Об идейно-художественных функциях женских образов в романах о рабочем классе)

Эптон Синклер высоко ценил произведения М. Горького, постоянно подчеркивал свое ученичество у великого пролетарского писателя России. Американскому художнику глубоко импонировала социальная направленность творчества Горького, его мастерство в изображении общественно активного героя.

Пристальное внимание писателя к героическому в жизни, отражение в книгах мужества и стойкости революционного пролетариата, страстная вера в Человека, в его высокое призвание на земле, составлявшие основу героических и романтических образов Горького, противостояли рутине мещанского индивидуализма, сытости и самодовольства, утверждаемым в качестве идеала буржуазной литературой США. Многие проблемы, поставленные в произведениях Горького, — «человек и революция, духовный и моральный рост человека в революции, формирование нового, социалистического сознания, острая критика социальных, этических и идеологических основ капитализма, проблема мещанства, интеллигенция и народ, отход от буржуазии наиболее сознательных, морально здоровых и социально чутких людей, труд свободный и труд порабощенный... отражали процессы и явления, происходящие во всем мире»[1].

Активное обращение к опыту Горького ряда американских писателей было обусловлено и тем, что в литературе США не было авторитетных традиций изображения рабочего класса. Ярко выраженный социальный художник, Э. Синклер отдавал все свои симпатии трудящемуся народу, с ним связывал грядущее социальное и нравственное возрождение своей страны. «Критики всегда говорят, не зная сути дела, что я идеализирую своих героев, — писал он. — Могу только сказать, что если существует на свете более прекрасный тип человека, чем рядовой рабочий, глубоко верящий в солидарность рабочего класса и жертвующий время, деньги, а иногда и самую возможность заработка ради своих убеждений, то я его не встречал»[2]. Стремясь дойти до массового читателя, создавая общественно активных героев, Э. Синклер, несомненно, использовал художественный опыт Горького. В лучших романах о рабочем классе, созданных в первой трети XX века («Джунгли» — 1905, «Король Уголь» — 1917, «Джимми Хиггинс» — 1919, «Нефть» — 1927, «Бостон» — 1928), представлена галерея замечательных образов представителей трудовой Америки — мужчин и женщин, борющихся за свои права.

Как известно, обращение к теме матери, обретающей смысл жизни в приобщении к социальной борьбе, постановка образа матери с ее взыскующим истины сердцем в центр повествования и превращение этого образа в «основной идейно-художественный критерий для определения закономерности... исторического процесса развития пролетарской социалистической революции»[3] было величайшей художественной новацией М. Горького, началом одной из самых замечательных и плодотворных традиций литературы социалистического реализма. Кроме этой важнейшей функции в романе «Мать» процесс становления Ниловны-агитатора, стойкого борца за социальную справедливость с большой силой и яркостью выражает политическое состояние широчайших масс трудящихся. Не менее важной является роль образа матери как эмоционально-психологического ключа повествования, превращающего роман в «поэму о пробуждении народа» (Е. Тагер).

Особенности социально-исторического развития США в немалой степени объясняются исключительно важной ролью женщин. «История Америки полна героинь, которые отличились в ходе развития американской нации в целом и рабочего движения в особенности, — пишет современный исследователь К. Лайтфут. — Борьбой жен-

щин-работниц в промышленности руководили в основном работницы из числа иммигранток. У них был большой опыт борьбы рабочего класса Европы, который вышел на арену истории раньше американского. Именно ирландки, еврейки, а позже итальянки и черные женщины играли в рабочем движении ведущую роль, привнося в него страстность и энергию»[4]. Для чуткого и внимательного к явлениям самой жизни художника, каким был Э. Синклер, деятельность Сюзанны А. Адамс, Роуз П. Стоукс, «матушки» Джонс, Эллы Ривз Блур, Элизабет Г. Флинн и многих других представляла богатейший материал. Однако эстетическое осмысление образа женщины — борца за социальную справедливость начинается в американской литературе лишь после «Матери» М. Горького.

Образ женщины-социалистки впервые появляется у Э. Синклера в дилогии «Сильвия» (1913) и «Замужество Сильвии» (1914). История красавицы южанки Сильвии ван Тьювер, ее любви, брака по расчету, разочарований и обретения жизненной цели в борьбе за собственное человеческое достоинство и социальную справедливость освещена благотворным влиянием социалистки Мэри Эббот, от имени которой ведется повествование. Американская действительность начала XX века предстает в дилогии через восприятие и оценки женщины, прошедшей нелегкий жизненный путь. История Сильвии — лишь один яркий эпизод в жизни Мэри, который представляется ей весьма характерным и поучительным для молодежи и которым она включается в обсуждение широкого круга вопросов, связанных с положением женщины в США. Суждения Мэри о брачных узах, об имущественном положении женщин, о борьбе за равноправие в труде, о воспитании детей, о призвании женщины отражают те убеждения автора, которые он будет проводить во многих произведениях. Мэри Эббот предстает в дилогии сложившимся общественным деятелем. Жизненная история ее поучительна и характерна, хотя и представлена не в показе, а в рассказе самой Мэри.

Детство и юность ее прошли на ферме в штате Айова, в постоянном безрадостном труде. Бежав из родительского дома с юношей с соседней фермы, она проводит последующие 20 лет в упорной борьбе за существование сначала на ферме в Менитобе, а затем в Нью-Йорке. Муж ее оказался мелочным тираном. В первые пять лет совместной жизни он убил в ней всякую любовь. У Мэри хватило сил дать четверым детям образование, защитить их право на свободное развитие и собственные взгляды. Не желая отставать от своих детей и лелея в глубине души надежду на лучшую жизнь, Мэри просиживала ночи над учебниками, работала в библиотеке. Вступление в местную организацию социалистической партии было ее решительным самостоятельным шагом, определившим всю последующую судьбу. Вырастив детей, в 45 лет она наконец порывает с мужем, решив жить на собственный заработок.

Общественная работа стала ее призванием и страстью. Посещая трущобы больших городов, где малолетние дети трудились по 12—14 часов, выделывая бумажные цветы и получая за это по центу в день, изучая условия труда на потогонных фабриках, вникая в систему труда и оплаты подростков на стекольных заводах в Южном Джерси, Мэри прониклась желанием приложить все свои силы для изменения социальных условий Америки. Самоотверженный, подвижнический, зачастую неблагодарный труд по составлению петиций, жалоб, посланий, обращений к сильным мира сего — к законодателям штатов, к должностным лицам, раскрытие и обнародование в прогрессивной печати тайных и явных нарушений законов о труде женщин и детей — таков круг ее дел. Главным для себя она считает внушить обществу, сколь опасно то, что новое поколение растет без образования и тупеет от преждевременной непосильной работы. Мэри обращается и к трудящимся, и к богатым, давая им уроки политэкономии, вербуя сторонников реформ среди богатых американок, надеясь с их помощью оказать влияние на законодателей. Сравнивая американскую цивилизацию с сумасшедшим домом, где одни, одетые в белое, развлекаются игрой в теннис, заткнув уши и не слыша воя тех, кто находится за решеткой, писатель обличает капиталистический строй с его «производством ради прибыли» и ратует за иной социальный строй с «производством ради пользы».

Несмотря на иллюзии реформизма, книги «Сильвия» и «Замужество Сильвии», написанные эмоционально и искренне, обращенные к важнейшим вопросам времени, были значительным явлением в литературе США, а образ Мэри Эббот, несмотря на определенный схематизм,— одной из удачных попыток писателя создать фигуру женщины-борца.

Заметным достижением Э. Синклера в романе «Ко-

роль Уголь», написанном по материалам забастовки шахтеров в Колорадо, явился образ Мэри Берк, «Красной Мэри», как зовут ее в поселке не столько за копну огненно-рыжих волос, сколько за независимость характера и непримиримость к хозяевам. Писатель наделяет ее огромной духовной силой. Дочь шахтера-ирландца, она выделяется среди окружающих стремлением к красивой, чистой жизни, к свету, к знаниям, способностью защитить свои убеждения. Ее стихийная внутренняя готовность к протесту получает революционную направленность во время катастрофы на шахте, послужившей началом забастовки. Страстный темперамент борца, способности агитатора, понимание общности своей судьбы с судьбой массы шахтеров выдвигают Мэри в число руководителей движения. Поражение забастовки не только не убило в ней революционного духа, но укрепило ее в мысли о единстве и солидарности как о единственном способе добиться успеха в борьбе. Посылая проклятия стране, где «весь мир против шахтеров, а они сами никак не поймут, что им надо объединиться, организовать профсоюз и защищать его», Мэри выражает настроения массы горняков, пробуждающихся к активной защите своих интересов. «Сейчас нас разбили, но это не так важно! Мне еще не раз придется в жизни поднимать людей на забастовки, и мы тоже научимся побеждать», — заявляет она[5]. Романтически приподнятый, обаятельный образ юной богини мятежа, «валькирии рабочего класса» символизировал революционное начало жизни, готовность бороться за людей. Не случайно писатель называет ее «дикой розой шахтерского поселка», сравнивает ее с Жанной д'Арк.

В романе «Бостон», посвященном изображению судебного процесса над рабочими-иммигрантами Н. Сакко и Б. Ванцетти, несправедливо обвиненными в убийстве и казненными по приговору суда города Бостона в августе 1927 года, несмотря на протест мирового пролетариата и мировой общественности, Э. Синклер значительно расширяет функции женского образа. Реалистически убедительное, панорамное изображение американской действительности, классовой борьбы, всестороннее раскрытие образов рабочих, многосторонняя критика американского судебно-полицейского аппарата, лицемерного классового суда осуществляется в романе не только документально точным воспроизведением фактов, но и тем, что события подаются через восприятие матери,

Корнелии Торнуэл, вдовы бывшего губернатора штата, перешедшей на сторону трудового народа. Писатель подробно, психологически убедительно изображает процесс отчуждения Корнелии от своего семейства, не только обобравшего ее после смерти старого Джосайи Торнуэла, но и ставшего ей чужим. Корнелия покидает свой клан и поселяется к рабочему-итальянцу, намереваясь зарабатывать на жизнь своим трудом. «Университеты» Корнелии — это не только изнурительный, отупляющий, низко оплачиваемый труд на канатной фабрике, где работают тысячи мужчин и женщин, но и новое для нее изумительное чувство локтя, чувство товарищества с простыми честными людьми, это и размышления о путях борьбы за человеческие права, это и участие в забастовке, неизбежной и необходимой. Одна из основных функций образа Корнелии в книге — раскрыть высокий нравственный облик Н. Сакко и Б. Ванцетти, обвиненных в подлом и грязном преступлении; писатель стремится обосновать несовместимость высокого нравственного облика своих героев рабочих с преступлением, в котором их обвиняют. Духовная красота Н. Сакко и Б. Ванцетти раскрывается в повседневном общении их с рабочими, товарищами, с Корнелией, которую Ванцетти называет ласковым и нежным словом «Нонна». Духовная близость простого человека и утонченной аристократки, подлинно человеческие отношения дружбы и товарищества, солидарности и братства резко контрастируют с характером взаимоотношений членов семейного клана Торнуэлов. Подлинную силу характера, новое понимание жизни Корнелия проявляет тогда, когда ее духовным детям угрожает смертельная опасность. Корнелия включается в борьбу за Сакко и Ванцетти, преодолевая насмешки и проклятия своего семейства, презрение своего класса, увлекая лучших из них за собой. Вместе со своей внучкой Бетти, ставшей коммунистом, и ее мужем, журналистом, Корнелия ведет кампанию протеста.

Образы либерально настроенных буржуазных интеллигентов исключительно важны для писателя. Они помогают ему проникнуть в «высший свет» Бостона, показать его изнутри. Корнелия, Бетти и Джо образуют крошечный островок человечности в бесчеловечном мире буржуа. Анализ их духовного мира, их идеалов, отношений дает писателю повод вновь и вновь обращаться к этому миру с проповедью добра и справедливости, надеясь пробудить в них гуманные чувства. Вера в конеч-

ное торжество человечности и добра была неистребима. Нравственное чувство и здравый смысл Корнелии, не позволяющие ей мириться с паразитизмом и безнравственностью своего класса, делают ее моральным судьей над ним.

Весьма существенна в романе и еще одна функция образа Корнелии. Сравнивая своих собственных детей с «детьми по духу» (пролетариями), она ощущает в себе великую материнскую ответственность за все, что совершается на Земле. В том, что образ Корнелии поднимается до символа, несомненно, сказалось влияние М. Горького. Саркастически изображая процедуру захоронения останков американского солдата, павшего на полях Европы во время первой мировой войны во имя «свободы и демократии», критикуя шовинистический угар, призванный возбудить общественное мнение Бостона против «итальяшек», отказавшихся воевать за Америку, писатель завершает ее скорбно-пафосным анализом состояния героини: «Никто из присутствующих не догадывался, что она оплакивала не погибших героев, но тех, кому еще предстояло умереть. Она оплакивала этих мальчиков в новеньких мундирах цвета хаки, с сияющими лицами слушающих ораторов и любующихся развевающимися флагами. Оплакивала их матерей, которые привели их сюда, чтобы принести их в жертву и в залог будущим убийцам. Оплакивала громадные смиренные массы народа, заполнявшие улицы по всем направлениям, стоявшие с обнаженными головами, взиравшие на великих мира сего и верившие каждому слову, произносившемуся им в назидание громкоговорителями»[6].

Многообразие идейно-художественных функций женских образов в романах Э. Синклера о рабочем классе свидетельствует о наличии не только преемственных, но и типологических связей его с творчеством М. Горького, о творческом развитии горьковской темы матери в демократической литературе США.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Юрьева Л.* Сквозь призму Горького // Вопросы литературы, 1983. № 3. С. 41.

[2] *Синклер Э.* Как создавались «Джунгли» // Интерн. лит-ра, 1938. № 9. С. 169.

[3] *Касторский С.* Статьи о Горьком. — Л., 1955. — С. 367.

[4] *Лайтфут К.* Права человека по-американски. — М., 1983. — С. 213.

[5] *Синклер Э.* Король Уголь. — М., 1958. — С. 350.

[6] *Синклер Э.* Бостон. — М., 1932. — Т. 2. — С. 467.

◆

А. Д. СМИРНОВА

Н. А. НЕКРАСОВ В БИБЛИОТЕКЕ А. М. ГОРЬКОГО

Личная библиотека А. М. Горького в Москве складывалась на протяжении всей жизни писателя. Трепетное отношение к книге возникло у него еще в юности. Он писал: «каждая из них (книг — *А. С.*) была как бы душой, запечатленной на бумаге знаками и словами, которые оживали, как только мои глаза, мой разум соприкасались с ними»[1].

Изучение книг библиотеки Горького дает и нам такое же чувство соприкосновения с человеком, собиравшим, читавшим и перечитывавшим их, оставившим на их страницах сотни помет.

В книге Д. Н. Овсянико-Куликовского читаем отмеченные Горьким слова: «Некрасов — народный печальник. У него нет и тени того скептического и полупрезрительного отношения к мужику, какое свойственно Тургеневу»[2].

Гневный Некрасов, лучший поэт тех дней — так писал о нем Горький.

В сундуке повара Смурого увидел он впервые произведения поэта. Позже слушал его стихи в народнических кружках Казани, читал в библиотеке Ромася. На протяжении всей жизни Горький постоянно цитирует стихи Некрасова в письмах, статьях, художественных произведениях. Настойчиво советует начинающим авторам учиться у Пушкина, Лермонтова, Некрасова. Особенно часто приводит слова поэта о необходимости писать так, «чтобы словам было тесно, а мыслям просторно» (стихотворение «Форма»)[3].

Хотя в сохранившихся частях конспекта лекций по истории русской литературы нет специального раздела, посвященного творчеству Некрасова, тем не менее он сам и его произведения упоминаются в связи с характеристикой эпохи, при описании судьбы поэта в николаевской России, при разборе творчества других авторов.

Например, в главе о Пушкине, говоря о близости поэта к народной жизни, о глубоко реалистическом описании деревни, Горький заканчивает: «А вот деревенская картинка, написанная как будто Некрасовым»[4].

Слова эти относятся к стихотворению Пушкина «Румяный критик мой...». Такое сопоставление показывает, как высоко ценил Горький творчество Некрасова.

Только в «Жизни Клима Самгина» имя Некрасова и его произведения упоминаются 36 раз. В первом томе ему посвящены следующие строки: «Печальным гимном той поры были гневные строки самого чуткого поэта эпохи и особенно подчеркнуто тревожно звучал вопрос, обращенный поэтом к народу: Ты проснешься ль исполненный сил...?» (XXV, 11). «Размышления у парадного подъезда» многократно цитируются Горьким и в других произведениях. Часто упоминает он стихи, посвященные женской доле, из поэмы «Мороз, Красный нос».

В библиотеке писателя собрано немало книг Некрасова и о нем. Здесь мы видим редкие издания, представляющие первые шаги Некрасова-редактора. «Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов» под редакцией Н. Некрасова (ч. 1, 2. Спб., 1844—1845). Оба тома с пометами Горького. Особенно заинтересовала его вступительная статья, дающая характеристику современной литературы и связи ее с жизнью: «Ведь литература есть отражение общества, и все ее недостатки, равно, как и хорошие стороны, суть недостатки и хорошие стороны самого общества» (т. 1, с. 18, отмечено Горьким). Был приобретен и «Иллюстрированный альманах», изданный И. Панаевым и Н. Некрасовым (Спб., 1848). Есть в библиотеке и прижизненное издание стихотворений поэта (В 2 т. Спб., 1869) и два посмертных двухтомных издания: 4-е — 1886 г. и 7-е — 1899 г., на переплете которого типографским шрифтом напечатано: «М. Горькому от нижегородских семинаристов», а также Полное собрание стихотворений 1934 года (т. 1. М.; Л.: Academia). Была у Горького и ставшая библиографической редкостью поэма «Светочи», вышедшая в 1929 году[5].

В «Жизни Клима Самгина» Горький упоминает о портрете Некрасова, где он изображен в шубе и меховой шапке (XXII, 124).

В библиотеке Горького такой портрет встречается дважды: в упомянутом уже издании стихов 1886 года и в «Некрасовском альбоме» (Портреты Н. А. Некрасова. Пб, 1921. С. 11 — Некрасов в конце 60-х годов, с литографии Ф. А. Брокгауза).

Постоянно привлекает внимание Горького-читателя литература о жизни и творчестве поэта. Первой в этом

ряду стоит книга: «Николай Алексеевич Некрасов. Его жизнь, последние минуты и отрывки из сочинений. Воспоминания современников» (Спб., 1885). Надо упомянуть также воспоминания И. И. Панаева (Спб., 1876, и первое полное издание — Л.: Academia, 1928), воспоминания А. Я. Панаевой (Л.: Academia, 1928), воспоминания врача Н. А. Белоголового (М., 1897) и желчные записки Е. Жуковской (Л., 1930, с пометами Горького).

В 1911 году к 90-летию со дня рождения Некрасова В. Е. Чешихин-Ветринский подготовил сборник «Н. А. Некрасов в воспоминаниях современников, письмах и несобранных произведениях» (М., 1911). Горький живо заинтересовался книгой и писал составителю: «Некрасова еще не получил. Великолепно и ново его освещает Чернышевский»[6]. Ответом была книга с дарственной надписью Чешихина: «Дорогому Алексею Максимовичу Пешкову. Нижний, 9/XII 1911 г.» Горький прочел ее внимательно с карандашом в руках: на 27 страницах сохранились его пометы. Отмеченные писателем отзывы о Некрасове отчетливо воссоздают картину борьбы вокруг имени поэта. Одни пренебрежительно равнодушны, другие полны ненависти. Характерна ироническая фраза Ф. Смирнова о том, что брату поэта пришла «счастливая мысль украсить кабаком то место, где провел детские годы народный поэт», т. е. в Грешневе (с. 49). Особенно неприглядны воспоминания П. М. Ковалевского. Восклицательные знаки, NB передают возмущение Горького издевательским описанием болезни и похорон поэта (с. 138, 139, 140). По поводу неудачного выступления Некрасова на банкете в честь М. Н. Муравьева-Вешателя, предпринятого ради спасения «Современника», так и не спасенного, Ковалевский писал: «Сделать подлость, но умно сделать, — еще за это простить могут; а сделать подлость и глупость разом — непростительно» (с. 137).

С другой стороны, Горький видел стремление мемуаристов показать жизненный подвиг Некрасова, трагические переживания его в связи с необходимостью порой поступаться своей совестью, идти на жертвы моральные и материальные ради возможности сохранить журнал, единственную в то время трибуну революционной демократии. Здесь характерны пометы на воспоминаниях Г. З. Елисеева, писавшего: «Законность и необходимость принесенной Некрасовым жертвы, наверно, будет выяснена для всех историей нашего времени»

(с. 143). Горький не только отметил всю эту фразу, но и подчернул первые два слова. Далее Елисеев говорит о скрытом героизме жизни поэта, ибо герой не только тот, кто прямо идет навстречу мгновенной смерти, но и тот, кто «умирает за свое дело в течение десятков лет» (с. 147). И еще одна выразительная помета. В период становления «Современника» Некрасов буквально выбивался из сил. Однажды умиравший Белинский сказал ему: «Некрасов, берегите себя!» Рассказывая об этом, поэт восклицает: «Но разве можно было себя беречь?» Именно эти слова отметил Горький.

Обратил он внимание и на письмо поэта, из которого следует, что тот пытался распространять некоторые свои произведения, изданные в виде брошюр, через офеней в народе и по крайней мере часть тиража даром (с. 236).

Закончить обзор помет следует письмом Н. Г. Чернышевского к А. Н. Пыпину 1877 г. Как уже упоминалось, именно оно более всего интересовало Горького и было ему близко. Чернышевский писал: «...вечна любовь России к нему (Некрасову — *А. С.*), гениальнейшему и благороднейшему из русских поэтов. Я рыдаю о нем. Он действительно был человек очень высокого благородства и человек великого ума. И, как поэт, он, конечно, выше всех русских поэтов» (с. 118). Письмо было написано, когда Некрасов умирал.

В 1918 году К. И. Чуковский для издательства «Всемирная литература» пишет предисловие к произведениям Некрасова и тогда же Горький дарит ему для этой работы ряд книг о поэте.

15 сентября 1926 года Чуковский посылает Горькому свою новую книгу: «Некрасов. Статьи и материалы» (Л.: Кубуч, 1926). В ответном письме уже 28 сентября Алексей Максимович сообщает, что книгу прочел с большим интересом, хотя многие материалы были ему известны ранее. Пометы писателя свидетельствуют о том, что заинтересовали его главным образом статьи, посвященные все тому же эпизоду с Муравьевым-Вешателем, и характеристика А. Я. Панаевой и ее отношений с Некрасовым. Всего — 20 помет, на этих статьях — 18. В частности, он отметил оценку воспоминаний Панаевой: «...книга вышла у нее занимательная, отличная живая книга, полная драгоценных сведений» (с. 99).

Однако Горький определенно не одобряет основную идею автора. Чуковский видит достоинство и красоту поэта в трагической раздвоенности души, противопоставляя ее ограниченной цельности. Он так и пишет: «...дисгармонически-прекрасное лицо» (с. 61, подчеркнуто Горьким). Свое возражение писатель выразил, поставив знаки восклицания и вопроса и подчеркнув следующие слова: «Цельность это качество малоодаренных натур» (с. 60). Достаточно вспомнить, что герой Горького — Человек цельный и гармонически прекрасный. Важной мне кажется и другая помета. Из целой фразы Горький подчеркнул только четыре слова: «Некрасов был... как мы» (с. 89) и поставил восклицательный знак. В этой связи следует вспомнить переписку его с В. Г. Короленко в 1895 году. Прочитав воспоминания Н. К. Михайловского о Некрасове, молодой газетчик ответил на них страстной статьей в защиту поэта. Он писал: «Возьмите биографические статьи французов о Бальзаке... и сравните их с русскими воспоминаниями о Некрасове хотя бы. В первом случае вы увидите, что пишут главным образом о Бальзаке-литераторе, во втором вам ясно станет, что речь идет о Некрасове — картежнике и носителе шинели с бобровым воротником... У нас сразу бросается в глаза желание не забыть рассказать публике о темных и антипатичных сторонах характера того лица, которое служит объектом воспоминаний»[7].

В письме к В. Г. Короленко, упрекавшему его за чрезмерную резкость, Горький объясняет мотивы своего выступления. Он увидел в статье Н. К. Михайловского попытку низвести поэта до уровня толпы — мещан, показав его недостатки, как бы сказав читателям: смотрите: «он как мы», дискредитируя таким образом и идеи поэта. Вот почему в 1926 году прямое утверждение Чуковским той же мысли (а из контекста следует, что это действительно так) вызвало у Горького справедливое возражение.

Можно назвать еще ряд авторов, книги которых о Некрасове пополнили библиотеку писателя с 1915 по 1935 год — это Д. С. Мережковский (1915), Г. Е. Горбачев (1928), В. Е. Евгеньев-Максимов (1928, 1930), Я. З. Черняк (1933), А. М. Еголин (1935).

Самый подбор книг Некрасова и о Некрасове в библиотеке Горького, рассмотрение помет на их страницах в сопоставлении с его перепиской и произведениями свидетельствуют о постоянном общении Горького с творчеством поэта, интересе к его личности, глубоком уважении к его гению и высокой оценке его роли в истории русской литературы и общественной мысли.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Горький М.* Несобранные литературно-критические статьи. — М., 1941. — С. 477.

[2] *Овсянико-Куликовский Д.* Собр. соч. — Спб., 1910. — Т. 7. — С. 291.

[3] *Овчаренко А. И.* Традиции и новаторство; *Вайнберг И. И.* Некрасов в творчестве Горького // Некрасов и литература народов Советского Союза. — Ереван, 1972. — С. 343—368, 393—405.

[4] *Горький А. М.* История русской литературы. — М., 1939. — С. 100.

[5] *Некрасов Н. А.* Светочи. Поэма (с добавлением новых строф) / Предисловие Д. Бедного. — ГИЗ, 1929.

[6] Новое и забытое. — М., Наука, 1966. — С. 117.

[7] Самарская газета. — 1885. — № 81. — 18 апреля.

СОДЕРЖАНИЕ

Из вступительного слова заместителя председателя облисполкома, председателя Горьковской комиссии *Г. Н. Галкиной* 3

А. И. Овчаренко (г. Москва). М. Горький и его место в художественной системе нового мира 6

М. Я. Ермакова (г. Горький). Главнейшие пути создания художественных типов в новаторском искусстве М. Горького и русская литературная традиция 16

Т. А. Касаткина (г. Москва). К вопросу о слове в полифоническом романе (Освоение Горьким традиций русской классической литературы в послеоктябрьский период) . . 24

Н. И. Глушков (г. Краснодар). Художественные системы реализма и творчество М. Горького 29

Л. А. Спиридонова (г. Москва). К вопросу о формировании исторического сознания в творчестве М. Горького . . 35

Л. М. Борисова (г. Симферополь). М. Горький и актуальные проблемы драмы 42

П. В. Куприяновский (г. Иваново). А. Воронский о М. Горьком и «горьковской школе» в литературе 46

Г. М. Холодова, Ю. И. Сохряков (г. Ленинакан). Концепция личности в творческом наследии М. Горького (Эволюция темы «маленького» человека) 53

Н. И. Хоменко (г. Горький). Поэтика контрастов как средство выражения М. Горьким гуманистического идеала . 58

Г. С. Зайцева (г. Горький). Концепция народного характера в мировоззрении и творчестве М. Горького . . . 64

Л. С. Головченко (г. Устинов). А. М. Горький и «крестьянские писатели» 20-х — начала 30-х годов 72

А. М. Минакова (г. Москва). Эстетический идеал и метод социалистического реализма в философской прозе М. Горького 78

Е. И. Кудряшова (г. Иваново). Максим Горький и Лариса Рейснер 84

Т. Я. Гринфельд (г. Сыктывкар). М. Горький и М. Пришвин (Изображающее слово в пейзаже) 90

З. Я. Холодова (г. Горький). Автобиографическая трилогия М. Горького и «Кащеева цепь» М. Пришвина (Герой и действительность) 97

Н. Н. Примочкина, Б. П. Примочкин (г. Москва). М. Горький и Е. Замятин (К истории творческих взаимоотношений) 103

Н. В. Морохин (г. Горький). Горьковские традиции в военной сатирической публицистике Е. Петрова 110

И. Ф. Еремина (г. Москва). Максим Горький и Анатолий Иванов (К проблеме героя) 118

Р. М. Горюнова (г. Симферополь). М. Горький и развитие современного военного романа 123

Ч. Джолдошева (г. Фрунзе). Горьковские традиции в современной киргизской романистике 129

Л. Ф. Гаранина (г. Горький). Конфликт как структурообразующая основа в творчестве М. Горького и его исследование критикой 80-х годов 136

Л. П. Быковцева (г. Москва). Горький в сегодняшней Швеции 142
И. В. Толоконникова (г. Москва). Драматургия М. Горького на английской сцене в начале XX века (Из истории восприятия творчества писателя в Англии) 150
В. Н. Пронин (г. Горький). Драматургия М. Горького и французский реалистический театр 156
З. И. Кирнозе (г. Горький). Творчество Жана-Ришара Блока в оценке М. Горького 163
В. И. Самохвалова (г. Арзамас). Э. Синклер и М. Горький 166
А. Д. Смирнова (г. Москва). Н. А. Некрасов в библиотеке А. М. Горького 173

ГОРЬКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
1986

Материалы конференции
«Творчество М. Горького
в художественной системе
социалистического реализма»

Редакторы В. В. Горюнов, Н. А. Воронова
Художник В. З. Вешапури
Худож. редактор В. В. Кременецкий
Техн. редактор М. И. Соколова
Корректоры Е. Б. Носова, Л. А. Головина