809
В27

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

И. А. БЕРНШТЕЙН
Н. К. ГЕЙ
Я. Н. ЗАСУРСКИЙ
В. Н. КУТЕЙЩИКОВА
В. М. ПИСКУНОВ
К. РЕХО
Л. Н. СТАРОСТОВ
Л. И. ТИМОФЕЕВ
И. М. ФРАДКИН
Е. П. ЧЕЛЫШЕВ
Л. Е. ЧЕРКАССКИЙ
М. Е. ШНЕЙДЕР
В. Р. ЩЕРБИНА
Я. Е. ЭЛЬСБЕРГ

809
B27

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА • 1967

В27

Под редакцией
А. И. ПУЗИКОВА,
В. Р. ЩЕРБИНЫ,
Я. Е. ЭЛЬСБЕРГА

Оформление художника
В. ДОБЕРА

7—2—2
197—67

ОТ РЕДАКЦИИ

Великая Октябрьская социалистическая революция оказала решающее влияние на мировую литературу; и влияние это стало постоянно действующим фактором ее развития.

Исторический процесс подготовки социалистической революции отразился еще в литературе XIX века, особенно русской, выдвинув проблемы социалистического преобразования общества и воспитания нового человека.

В начале нашего века М. Горький уже создал образы людей, которым суждено было совершить великую революцию, раскрыл всему миру их духовные искания, показал их революционную энергию и беззаветный героизм.

Начиная с книги Джона Рида, исторические события Октября стали одной из вечных тем мировой литературы и искусства, образ великого вождя социалистической революции вновь и вновь волнует художников всего мира.

Строительство социализма, рост социалистического сознания масс во все возрастающей степени определяют духовную жизнь человечества. Прогрессивная литература всего мира превратилась в наше время в гигантский форум, обсуждающий пути человека к коммунизму, к всестороннему развитию личности, а литература социалистического реализма стала одним из мощных факторов углубления социалистической демократии, воспитания масс и самовоспитания каждого, борьбы с буржуазной идеологией.

Все это говорит о том, как необъятна тема, обозначенная в заглавии настоящей книги; сколько-нибудь полное освещение ее могла бы дать лишь многотомная история всемирной литературы за полвека.

Задача же статей, собранных здесь, естественно, гораздо скромнее. Они стремятся осветить некоторые важнейшие общие

проблемы, выдвинутые мировым художественным развитием, рядом национальных литератур в период подготовки социалистической революции и особенно за последние пятьдесят лет.

К таким проблемам относятся значение идей Октябрьской революции, идей Ленина в литературном движении XX века; коренные изменения, которые социалистическая революция принесла с собою для писателя, для его творчества и общественной роли; формирование литературы нового, небывалого еще склада, какой явилась советская многонациональная литература, проникнутая идеями советского патриотизма и интернационализма; новые черты эстетического опыта нашей литературы и др.

Не имея, разумеется, возможности раскрыть в небольшой книге, хотя бы в самых общих чертах, судьбы наиболее богатых литератур мира за пять десятилетий, авторы должны были ограничиться характеристикой лишь некоторых из них: каждая являет собой своеобразный тип развития и дает представление о многообразии влияний, оказанных Октябрем, и замечательных художественных открытиях, стимулированных революцией. Под этим углом зрения авторы соответствующих статей и рассмотрели здесь пооктябрьское развитие литератур Чехословакии, Мексики, США, ряда литератур Востока — Индии, Китая, Турции, Японии.

Естественно, что весь круг тем и проблем, здесь обозначенных, включает ряд вопросов, мало изученных и нерешенных в научной литературе. Отметим, в частности, проблемы творческой индивидуальности писателя после Октября и новых форм эстетической активности литературы; образ революционной массы в литературе Мексики, перекликающийся с соответствующими образами советской литературы и представляющий собою важное художественное открытие; судьбу ряда немецких писателей, ставших свидетелями и пропагандистами Октября, и др.

В целом задача настоящей книги заключается в том, чтобы на очерченном выше материале показать, как в мировой литературе отозвался тот всемирно-исторический процесс, который в Тезисах ЦК КПСС «50 лет Великой Октябрьской социалистической революции» охарактеризован в следующих словах: «Октябрьская революция положила начало избавлению человечества от эксплуататорского строя, воплощению идей научного коммунизма в жизнь, оказала глубочайшее воздействие на весь последующий ход мировой истории. Она открыла эпоху всеобщего революционного обновления мира — эпоху перехода от капитализма к социализму».

В. ЩЕРБИНА

ВЕЛИКАЯ ОКТЯБРЬСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ЛИТЕРАТУРА

«Великая Октябрьская социалистическая революция открыла «новую эпоху всемирной истории» (В. И. Ленин), эру крушения капитализма, повернула судьбы человечества к социализму. Развитие человечества за минувшие полвека проходило под знаком торжества идей Октябрьской революции, величайших революционных свершений» [1].

Гигантские революционные изменения произошли за минувшее полустолетие и в духовной жизни человечества, в культуре, в литературе и искусстве. Революция влила новые силы в мировой литературный процесс, освободив творческую энергию народных масс, обогатила содержание художественного прогресса эпохи.

Возникло новое соотношение художественных ценностей в мировой литературе. На первый план выдвинулись социалистические явления, связанные с приходом на авансцену истории новых общественных сил. Художники социалистического реализма открыли новый образный мир, воплотили центральный процесс эпохи — нарастание и свершение революции, историческое утверждение социализма.

Социализм с самого своего рождения связан с идеей духовного обновления человека. В преддверии XX столетия ожидание преобразования общества, предчувствие

---

[1] «О подготовке к 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции». Постановление ЦК КПСС от 4 января 1967 г.— «Правда», 8 января 1967 г.

революции, в разной мере осознанное, порой эмоциональное, интуитивное, проникает литературу России и литературы многих других стран.

По-своему его выразили такие разные писатели, как М. Горький, А. Блок и В. Маяковский. В январе 1901 года Горький писал: «Новый век я встретил превосходно, в большой компании живых духом, здоровых телом, бодро настроенных людей. Они — верная порука за то, что новый век — воистину будет веком духовного обновления. Вера — вот могучая сила, а они — веруют и в незыблемость идеала, и в свои силы твердо идти к нему» [1]. Художественно Горький передал свою веру в грядущее обновление жизни героической революционной устремленностью своих реалистических и романтических образов, словами героя повести «Мать»: «Россия будет самой яркой демократией земли». Двуликий образ предреволюционной России вырисовывается во второй главе «Возмездия» — о смутных провидениях тех «незапамятных годов» конца прошлого века, когда огромная страна будто находилась во сне, «заспав надежды, думы, страсти». Уже тогда, в эти глухие времена «раскинулась необозримо уже кровавая заря», предвестник сияния грядущего дня. Более обостренным становится у Блока предчувствие грядущих революционных перемен в последующих его произведениях, предвещающих гибель старого мира, грозу революции.

Еще определеннее призывал и предвещал скорый приход обновления Маяковский в своих пророческих словах об «идущем через горы времени» —

Где глаз людей обрывается
куцый,
Главой голодных орд
В терновом венце революции
Грядет шестнадцатый год.

Напряженность гуманистических и социалистических стремлений, поисков выхода из общественных противоречий, из гнетущего духовного кризиса проникает также зарубежную литературу предоктябрьского времени.

Октябрьская революция дала реальный исторический

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 28, Гослитиздат, М. 1954, стр. 150.

ответ на долголетние мучительные вопросы, указала путь осуществления социалистических и гуманистических исканий.

Великий пример Великого Октября вызвал подъем революционного движения во всем мире. Вспыхивают революции и восстания в Австрии, Венгрии, Германии, Болгарии, Словакии, Финляндии, Индии, Китае, Корее, Японии; в ряде стран рушатся монархические режимы; устанавливается народная власть. Волны революции в той или иной мере распространяются на все континенты и края земли. Пафос борьбы, естественно, рождает новые революционные явления в каждой национальной литературе, несмотря на все трудности и препятствия. Идеи Октября неудержимо выходят за пределы России, приобретают всечеловеческое значение, становятся духовным достоянием революционной культуры, внутренним пафосом творчества передовых художников всех стран. Могучее влияние на мировую духовную культуру начинает оказывать культура молодого социалистического государства — его искусство и литература. Советская литература становится важнейшим фактором мирового литературного развития, воздействие ее ширится и растет. При всем разнообразии путей формирования новой литературы в них находила выражение единая революционная динамика эпохи.

Для восприятия Октябрьской революции многими крупными зарубежными писателями типично представление о ней Б. Келлермана, как о событии, открывшем дорогу будущему человечества: «Исторически Октябрьская революция означает утренний рассвет того дня, который явился началом создания нового мира... Октябрьская революция подобна зарнице, осветившей судьбу всех народов мира» [1].

Приветствуя пятнадцатую годовщину Октября, Герберт Уэллс убежденно заявлял: «Я считаю Октябрьскую революцию одним из важнейших событий истории. Она коренным образом изменила идеологию всего мира; все вышедшие романы, пьесы, публицистические и исторические труды написаны под ее влиянием» [2].

---

[1] Berngardt Kellermann, Aufsätze, Briefe, Reden. 1945—1951. Aufbau-Verlag, Berlin, 1952, S. 43.

[2] «Литература мировой революции», 1932, № 9—10, стр. 145.

«Великая Октябрьская социалистическая революция,— говорил Иоганнес Бехер,— была не просто одной из революций: с ней начинается новый период в истории всего человечества, новое летосчисление в морали и культуре» [1].

Как «занимающуюся зарю» новой жизни приветствовал Октябрьскую революцию великий китайский писатель Лу Синь, до конца своих дней связавший свою гражданскую и творческую жизнь с культурой Советской страны.

В стихотворении «Поле боя внутри нас» чешский поэт Станислав Костка Нейман также говорит о всечеловеческом смысле примера революционной России. Новая правда революции для него уже органическая часть его собственной духовной сущности:

Мы —
поле боя;
как четверть столетья назад,
часто приходится туго.
Два мира друг друга теснят и громят —
мир новый и мир былого,
чувства и мысли из пушек палят,
старая правда сражается с новой,—
это твоя заслуга,
Москва!

(Перевод П. Железнова)

Можно привести еще множество восторженных и сочувственных откликов на Октябрь писателей разных континентов и стран. При всех различных оттенках их объединяет мысль о первой в мире социалистической революции как великом историческом событии, сокрушающем гнет и насилие, пролагающем всему человечеству путь в будущее, открывающему новую эру в развитии культуры и искусства.

После Великой Октябрьской социалистической революции возникла новая духовная атмосфера эпохи, произошли резкие перемены в климате всемирной литературы. Самим фактом своего возникновения и существования, своими революционными принципами и достижениями

[1] Johannes R. Becher, Von der Größe unserer Literatur. Ansprache zum IV. Deutschen Schriftsteller-Kongreß. Schlußwort, Berlin, 1956, S. 6.

советская литература стимулировала развитие прогрессивных сил в литературах всего мира. Формы этого воздействия различны. Менее всего их можно свести к подражанию,— пафос советской литературы пробуждал революционную энергию писателей различных стран, творящих в соответствии с особенностями своей индивидуальности, с традициями и потребностями своей родной национальной культуры.

* * *

Октябрьская революция внесла новый смысл в содержание самого понятия «всемирная литература». Революционные преобразования в этом отношении отвечали настоятельным потребностям духовной жизни эпохи, на новой социалистической основе продолжили прогрессивные процессы и искания предшествующих периодов истории человечества. Еще в 1827 году Гете высказал Эккерману существенную мысль: «Национальная литература сейчас немного стоит. Сейчас мы вступаем в эпоху мировой литературы, и каждый должен теперь содействовать тому, чтобы ускорить появление этой эпохи» [1]. При всей полемической относительности этой формулы великий писатель проницательно заметил важнейший процесс в историческом развитии литературы, связанный с возникновением широких общемировых социальных и духовных связей. Рождение понятия «всемирная литература» отразило возникновение широких органических связей и взаимодействия национальных литератур, формирование общих процессов, далеко выходящих за пределы художественного развития отдельных стран.

С позиций научного социализма об этом процессе писали Маркс и Энгельс. Раскрывая противоречивость развития искусства при капитализме, наличие тормозящих, отрицательных явлений, они отмечали также возникновение прогрессивных явлений в искусстве. Одним из таких явлений было уничтожение национальной замкнутости и ограниченности и образование всемирной литературы.

«Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторон-

---

[1] И.-П. Эккерман, Разговоры с Гете в последние годы его жизни, «Academia», 1934, стр. 348.

ность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература» [1].

Все обостряющийся кризис духовной жизни в эпоху империализма разрушительно отразился на культурных связях народов, вызвал духовную разобщенность художественной интеллигенции разных стран мира.

Ромен Роллан в «Дневнике военных лет» писал об опасности разобщенности и узости в области культуры: «С начала войны эта узость проявилась еще более подавляющим образом; она станет смертельной, если мы от нее не излечимся. Зло не ограничивается одной Францией, весь Запад страдает от него в большей или меньшей степени» [2]. В распаде духовных связей писатель обоснованно видел опасность для судеб мировой культуры.

Октябрьская социалистическая революция возродила и обновила на новой исторической почве идею общности человеческой культуры, развитие всемирной литературы как единого широкого процесса.

Объединяющая сила революции сказалась прежде всего в сосредоточении прогрессивных сил литературы на стороне социализма. Уже прочно сложилась и выдвинулась на первый план художественной жизни социалистическая литература всех стран мира, сплоченная общими новаторскими принципами, обладающая своей историей, ставшая огромной активной силой духовной жизни современности.

И в этом процессе формирования социалистической литературы, сплочения передовых писателей всех стран мира широко признана воздействующая и объединяющая роль советской литературы.

В настоящее время интенсивных всечеловеческих духовных связей поступательное развитие национальных литератур в изоляции от широкого общемирового опыта стало уже невозможным. Вместе с тем в силу живой диалектики истории реальной почвой расширения понятия «всемирная литература», утверждения широких объединяющих черт и процессов является не угасание, а, напротив, бурное развитие национальных литератур. Интенсивное развитие национальных литератур на социали-

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 4, стр. 428.
[2] «Иностранная литература», 1955, № 1, стр. 152.

стической основе способствовало обновлению мирового литературного процесса, укреплению общечеловеческих социальных и духовных связей.

Ленин писал: «Собственность разъединяет, а мы объединяем и объединяем все большее и большее число миллионов трудящихся во всем свете» [1]. Впервые наиболее полно раскрывшаяся в советской литературе эта объединяющая направленность социалистического сознания стала ведущей общей чертой всего передового художественного творчества современности.

Октябрьская революция укрепила чувство человеческой общности, открыла пути преодоления расщепленности бытия, отчужденности людей друг от друга. Ощущение одиночества, отсутствия солидарности и взаимопонимания людей — один из основных мотивов предреволюционной литературы — вызывало у многих, даже прогрессивных по своим устремлениям, писателей настроения беспомощности и бесперспективности.

Революционная концепция истории, человека, природы, искусства обновила роль литературы как духовной силы объединения людей, способствующей достижению взаимопонимания и практическому действию во имя гуманных целей. Такое понимание миссии искусства противостояло и противостоит философии индивидуализма, представлениям, абсолютизирующим, возводящим в вечный закон разобщенность людей, расщепленность и одиночество личности.

Подчеркнем, что в настоящее время отрицание всемирной литературы как единого процесса составляет, можно сказать, сердцевину историко-философских и эстетических концепций многих современных зарубежных ученых. В своем труде «Исследование истории» Арнольд Тойнби высказывает взгляд на мировую историю как сумму не связанных между собою отдельных цивилизаций. В частности, он абсолютизирует изолированность национальных культур, чуждость их друг другу. Тойнби полностью отвергается взаимовлияние и взаимообогащение национальных культур, развитие которых трактуется как параллельные, не зависимые друг от друга явления. Отрицание цельности мировой культуры переносится им и на художественный процесс.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 241.

Процесс социалистического объединения писательских сил наиболее рельефно впервые раскрылся в становлении единой советской литературы, основанной на общности творческих принципов, интенсивном взаимодействии всех входящих в нее литератур народов СССР. На эту особенность советской литературы обратил внимание М. Горький в своих широко известных словах: «Советская литература не является только литературой русского языка, это — всесоюзная литература», «...разноплеменная, разноязычная литература всех наших республик выступает как единое целое перед лицом пролетариата Страны Советов, перед лицом революционного пролетариата всех стран и перед лицом дружественных нам литераторов всего мира» [1].

Новые отношения между национальными литературами, сложившиеся в результате укрепления единства их демократических и социалистических начал, не только привели к изменению облика советской, но и внесли новое содержание во всемирную литературу.

Процесс объединения творческих сил всемирной литературы, концентрации передовых ее сил вокруг идей социализма, представляет одну из основных закономерностей художественного развития современности.

* * *

Движение истории с начала XX столетия с особой остротой выдвинуло вопрос о дальнейших путях мировой культуры. Проблема судеб культуры всегда обострялась в периоды больших общественных переломов. Закономерно, что вопросы развития культуры приобрели огромное значение в связи с нарастанием и свершением социалистической революции, утверждением социализма.

Противоречия эпохи империализма закономерно вызывают духовное одичание собственнической верхушки, демонстративный отказ от достижений культуры, теории, призывающие возвратиться к варварству. Обостренно тенденции отрицания культуры, возврата к варварству проявились после первой мировой войны. Освещая духовный кризис в капиталистических странах Европы и Америки, Ленин говорил в 1918 году: «Как будто с цивилиза-

[1] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, стр. 324, 296.

цией, с культурой страны опять возвращаются к первобытному варварству, опять переживают такое положение, когда дичают нравы, звереют люди в борьбе за кусок хлеба». «Эта война, которая охватила почти весь земной шар...— развивает свою мысль Ленин,—...привела к тому, что человечество стоит теперь в положении совершенного варварства. Исполнилось то, что предвидели, как самый худший, самый мучительный, самый тяжелый конец капитализма, многочисленные писатели социалистического направления» [1].

Ссылаясь на писателей социалистического направления, Ленин имел в виду авторов произведений как политической, так и художественной литературы, раскрывающих противоречия капиталистического общества, указывающих единственный исторически реальный выход из них в утверждении социализма. И не спасают положения сами по себе ни прогресс техники, ни чудесные изобретения, ни громадное применение машин и электричества. Несмотря на все это, «цивилизованный», «культурный», капиталистический мир идет к неслыханному краху, который способен порвать и неминуемо порвет все основы культурной жизни» [2].

Духовная деградация господствующих классов неизбежно рождала и рождает специфические концепции развития современной культуры. При всей их пестроте можно видеть наиболее характерные общие черты этих концепций. С одной стороны — это проповедь «первозданности», технофобия, стремление к отказу от завоеваний культуры и всякого рода иные пессимистические взгляды на ее будущее. С другой стороны выдвигаются различные теории, утверждающие господствующее положение «элитарной» антидемократической культуры, доступной лишь избранной верхушке общества. Все эти концепции прямо или косвенно обращены против идей революции и социализма, против усиления демократических начал в политической и духовной жизни, отличаются стремлением к изоляции искусства от проблем, имеющих жизненное значение для бытия народных масс.

Общую тенденцию антиреволюционных течений к разрушению культуры непримиримо разоблачали многие

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 436.
[2] Там же.

передовые художники. С программой «оздоровления» человека через воскрешение варварства и разрушение культуры всю жизнь боролся М. Горький. Ему было глубоко враждебно духовное обеднение жизни, стремление идеологов современного капитализма «плевать на культуру». В статье «С кем вы, «мастера культуры»?» он писал: «Мысль о возможности возвращения к эпохе варварства — самая «модная» мысль современной буржуазии. Шпенглеры, Кайо и подобные им «мыслители» отражают настроение тысяч мещан» [1].

Отрицание поступательного движения мировой культуры, ее общих гуманистических разумных принципов было органически связано с подчеркнуто антидемократическим характером воззрений на основы духовной жизни человечества. Поток дегуманизаторских, пессимистических концепций развития мировой культуры наиболее интенсивно хлынул в годы после Октября 1917 года. В начале 20-х годов выходит ряд работ, являющихся своего рода программными документами антидемократической философии, истории и культуры.

Широкий принципиальный смысл в этом отношении имеет критика Лениным самой модной в 20-х годах пессимистической философии истории и философии культуры, изложенной в нашумевшей книге одного из пророков реакционного сознания XX века — Освальда Шпенглера «Закат Европы». «По-моему, это похоже на «литературное прикрытие белогвардейской организации» [2], — замечает Ленин 5 марта 1922 года по поводу книги Н. Бердяева, Я. Букшпана, Ф. Степуна, С. Франка «Освальд Шпенглер и закат Европы», в которой апологетически пропагандировалось антиреволюционное содержание сочинения немецкого реакционного прорицателя гибели культуры. Дальнейшее политическое поведение авторов сборника также полностью подтвердило мнение Ленина; почти все они вскоре оказались в рядах враждебной Советской России эмиграции.

Сам Шпенглер в очень малой степени был самостоятельным мыслителем и идеи его не столь оригинальны. Они задолго до него высказывались рядом историков и философов. Шумный успех в реакционных кругах книги

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 26, стр. 251.
[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 54, стр. 198.

Шпенглера объяснялся прежде всего тем, что он подчеркнуто сконцентрировал антидемократическую сторону прежних пессимистических воззрений на судьбу человека и культуры.

Период современной цивилизации у Шпенглера связан с выходом на авансцену истории пролетариата, распространением материализма и социализма. Отсюда господство в искусстве предметных, близких реалистическому инстинкту масс художественных форм. Проникновение в высшие сферы духовной деятельности народных масс связано, по Шпенглеру, с угасанием созидательного начала, выступает как период увядания, перелома (климактериума) культуры; то есть как момент, когда «душевная плодотворность известного вида людей окончательно истощена, и конструкция заступает вместо творчества» [1].

Реакционный смысл этих взглядов предельно раскрылся, когда события Октябрьской социалистической революции круто повернули судьбы мировой культуры. В этой обстановке многие пессимистические концепции, представлявшие победу народных масс крушением разума, разрушительной стихией, влекущей за собой распад мировой культуры, наиболее обнаженно выявили свою антиреволюционную направленность. Бескомпромиссная критика Лениным философии культуры Шпенглера и его апологетов — «шпенглерят» — имела гораздо более широкий адрес, являлась одним из звеньев большого, многолетнего, имеющего общее принципиальное значение спора о путях развития мировой культуры.

Антидемократичность и антигуманность фаталистических прогнозов Шпенглера, ставшего кумиром духовной реакции, еще в начале 20-х годов осознавали многие прогрессивные зарубежные писатели. Томас Манн выступил со статьей о Шпенглере, содержащей резкую критику его философии. Томас Манн характеризует Шпенглера как «пораженца рода человеческого», «тайного консерватора», натягивающего на свою убогую душу тогу мужественного благородства и сурового героического самоотрицания. Наиболее резкое осуждение Манна вызывает антигуманность философии Шпенглера, его презрение к достижениям культуры, к гуманистическим основам духовной жизни людей. «Его учение,— обличает писатель

[1] О. Шпенглер, Закат Европы, М.—П. 1923, стр. 36.

дяев после Октября... пишет многословно и талантливо, что революции никакой не было, все — галлюцинация, движения в хаосе и анархии не бывает, все еще пока — продолжение догнивания старого, пришло смутное время (стихи В. Иванова в журнале называются «песнями смутного времени»), все революционные идеи давно опошлились, ненависть к буржуазии есть исконная ненависть темного Востока к культуре, «одолел германский яд», Россия не выдержала войны. Мораль покаяться и смириться, жертвенно признать элементарную правду западничества, необходим долгий труд цивилизации» [1].

Тема разрушения культуры, всех духовных ценностей была с первых дней Октября 1917 года одной из основных в контрреволюционной пропаганде. Она представала в самых различных вариантах — от большого «академического» философского и эстетического трактата до клеветнической журнальной и газетной информации. Пессимистические взгляды авторов сборника «Освальд Шпенглер и закат Европы» перекликались с проклятиями, клеветой, пророчествами о крушении культуры, о неминуемой гибели России, характерными для суждений врагов революции, как, например, З. Гиппиус, Д. Мережковского, Е. Чирикова, А. Ремизова и других, открыто связавших себя с белогвардейщиной.

Для сочинений такого рода характерно, например, кликушески злобное «Слово о погибели Русской земли» А. Ремизова (1918). Некогда «веховцы» умоляли царских жандармов защитить их от гнева народного. А. Ремизов в своей ненависти к революции пошел еще дальше, открыто воспевая оковы и холуйство: «Хочу рабства вместо братства». Без этого автору «Слова» «жить незачем», а Россия для него «пустое место».

Тенденциозные представления о всеобщем крушении культуры, якобы вызванном революцией, были тогда свойственны довольно широким кругам старой интеллигенции. Скорбные сетования о гибели культуры раздавались со стороны интеллигентских групп самых различных направлений как отъявленных белогвардейцев-монархистов, кадетов, так и со стороны меньшевистских и эсеровских литераторов, представителей той старой буржуазной ин-

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 7, Гослитиздат, М.— Л. 1963, стр. 411.

теллигенции, о которой Ленин писал Горькому, как о «ничего не понявшей, ничего не забывшей, ничему не научившейся, *в лучшем* — в редкостно наилучшем случае — растерянной, отчаивающейся, стонущей, повторяющей старые предрассудки, запуганной и запугивающей себя» [1].

Революция в исторической и духовной жизни страны — процесс многосторонний, совсем не сводящийся к ломке старого. Столь однолинейное понимание сущности революции всегда, особенно в вопросах искусства, вело к большим упрощениям и заблуждениям. Можно сказать, эта основа разного рода левацких псевдореволюционных пристрастий. Ленин выделял в революции, кроме сокрушения устоев старого мира, ее созидательные начала — силы возрождения и обновления.

* * *

Духовное обновление мира, вызванное социалистической революцией, воскресило и обогатило идею исторического и художественного прогресса человечества, похороненную в различных фаталистических концепциях.

Отношение советской и всей социалистической литературы к классическим национальным художественным ценностям подтвердило мысль Ленина о том, что «нигде народные массы не заинтересованы так настоящей культурой, как у нас; нигде вопросы этой культуры не ставятся так глубоко и так последовательно, как у нас» [2]. Дальнейшее развитие мировой литературы убедительно свидетельствует, что социалистический реализм наиболее полно наследует и развивает достижения национальной и общемировой художественной классики.

Развитие жизни уже ясно определило характер органического, художественного синтеза прошлого и настоящего, традиций и новаторства, отличающего искусство нового мира. И напротив, в наши дни представители декадентских направлений всячески стараются сдать в архив, изъять из духовного арсенала современности величайшие достижения художественного творчества, выдать их за устаревшие, изъять из искусства человека, гуманные идеалы и искания, разъединить их с движением истории.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 51, стр. 25.
[2] Там же, т. 45, стр. 364.

Наиболее крупные завоевания литературы социалистического реализма были достигнуты на путях новаторства, основанного на фундаменте всех богатств художественной культуры прошлого и современности. В свете этого опыта наглядно видно, насколько проницательна была мысль В. И. Ленина, раскрывшего несостоятельность псевдореволюционных, леваческих, отвлеченных от подлинной жизни, сектантских течений, указавшего перспективы поступательного движения революционной литературы, продолжающей лучшие достижения художественного гения человечества.

Социализм сделал все культурные ценности достоянием народных масс, вызвал небывалые масштабы, а также разнообразие форм творческого освоения художественных богатств прошлого и настоящего. На эту сторону развития литературы и искусства в условиях социализма обращают внимание многие прогрессивные зарубежные литераторы. Английский исследователь П. Слоан указывает, что в советской культуре действуют могучие факторы, которые ведут к высочайшему уровню духовной жизни. К ним относятся широкая популяризация великих классиков всех эпох и наций, сохранение и использование национальной традиции, максимальное вовлечение народа в художественную и литературную деятельность и, наконец, постоянные усилия вовлечь творческих деятелей в контакт с широкой аудиторией. Возникновение и действенность этих факторов Слоан связывает с социализмом, с «процессом соединения искусства с народом. И какие бы ошибки ни были или могут еще быть, впервые в истории возникает действительно общечеловеческая культура... стремящаяся охватить все трудящееся человечество» [1].

Прогрессивные писатели всего мира видели и видят в советской литературе самое последовательное развитие достижений русской художественной классики. Наиболее непосредственно они находят эту преемственность в творчестве М. Горького, по словам Р. Роллана, «подобного высокой арке, соединяющей два мира,— прошлый и будущий, а также Россию и Запад» [2].

---

[1] «New World Review», 1964, № 4, p. 33.

[2] «Переписка А. М. Горького с зарубежными литераторами», «Архив А. М. Горького», т. VIII, изд-во АН СССР, М. 1960, стр. 333.

Многие художники, чутко воспринимающие динамику духовной жизни, проницательно рассмотрели линию органической преемственности новой социалистической литературы с духовным содержанием демократической литературы прошлого, в недрах которой своими путями откладывалась духовная почва революции. Генрих Манн высказал глубокую мысль о предшествующих исканиях передовой русской литературы как духовном процессе, закономерно идейно подготовившем приход революции.

«Социалистическая революция могла удаться, а ее результат — Советский Союз может существовать потому, что оба явления были идейно подготовлены...— писал Г. Манн.— Сто лет великой литературы — это русская революция до революции... От Пушкина до Горького, звено к звену, в непрерывном ряду стоят романы и учат глубокому познанию человека, знакомят с его слабостями, его опасениями, с его призванием, — и они воспринимаются как учение о самой жизни...» [1]

Произведения крупнейших писателей социалистического реализма показывают, как в их творчестве продолжаются плодотворные линии национальной и мировой литературы. С полным основанием Л. Арагон говорил на Первом съезде советских писателей о высокой миссии социалистической литературы — сохранении и развитии всего наследия великой национальной культуры, литературы и искусства, угасавшего в музеях и библиотеках буржуазии, которому пламя революции возвращает смысл и жизнь. Большое значение для характеристики общего отношения к художественному наследию имеют книги Арагона «Пример Курбе», «Гюго — поэт-реалист», «Актуальность Золя», «Свет Стендаля». Ключом к общему пафосу этих работ могут служить слова писателя: «Социалистический реализм не является неведомо откуда взявшимся цветком новых времен, он имеет корни в наших традициях, в великих писателях нашего прошлого» [2]. Истоки творчества самого Арагона и других революционных французских писателей нельзя понять вне традиций Бальзака и Стендаля, Потье и Валлеса, Золя и Барбюса, Рембо и Пеги.

Творчество И. Бехера опирается не только на немец-

---

[1] H. Mann, Ein Zeitalter wird besichtigt, Berlin, 1947, S. 49, 50.
[2] Aragon, La lumière de Stendhal, Paris, 1954, p. 160.

кую пролетарскую поэзию, но и на творческие искания и опыт Гете и Шиллера, Гейне и Гельдерлина. Теоретической разработке проблем связей социалистической литературы с общими процессами исторического развития национального и мирового художественного процесса посвящены книги Бехера, составляющие цельную эстетическую тетралогию — «Защита поэзии», «Поэтическое вероисповедание», «Власть поэзии», «Поэтический принцип», в которых вопросы социалистического реализма рассматриваются в единстве с основными проблемами теории и истории мирового искусства.

Вне глубокой преемственности с историческим развитием предшествующей польской литературы, с опытом Мицкевича и Словацкого трудно всесторонне понять особенности поэзии Ю. Тувима и В. Броневского.

Глубочайшие преемственные линии, соединяющие литературу социалистического реализма с магистральными путями предшествующей литературы, совсем не ограничены лишь продолжением отдельных национальных традиций. Они также широко захватывают и духовно родственные художественные явления во всей мировой литературе. Если обратиться к творческим связям чешских революционных поэтов В. Незвала, И. Волькера, С.-К. Неймана, то их произведения в разной степени восходят к национальному наследию Ф. Главачека, О. Бржезины, И. Махара, В. Дыка, И. Матена. И в то же время пристальное внимание представителей чешской поэзии социалистического реализма было обращено к достижениям поэтов других стран — Уитмена, Верхарна, Бодлера, Малларме, Аполлинера, Рембо.

Большой материал для понимания истоков и принципов революционной литературы содержат, например, книги американских писателей: А. Мальца «Писатель-гражданин» и Д.-Г. Лоусона «Утаенное наследство». Мы видим, как социализм возвращает народу, дает новое художественное развитие наследию Ленгленда и Чосера, Рабле и Шекспира, Торо и Уитмена.

Приведенные примеры убедительно отвергают всякого рода рассуждения о разрыве в период революции линии национального и общемирового литературного процесса. Наоборот, развитие жизни убедительно свидетельствует, что литература, рожденная социализмом, возрождает и обновляет разрушенную ранее преемственность

творческого развития, наиболее полно и последовательно наследует и продолжает все плодотворные линии художественного прогресса.

* * *

Октябрьская революция, введшая в литературу новые творческие силы, изменила, «повернула» литературные судьбы многих писателей старшего поколения. Осознание смысла этих творческих переломов — задача в высшей степени актуальная, дающая конкретную основу для проникновения в сущность глубоких новаторских процессов, обусловленных революцией в сфере художественной культуры.

Трактовка вызванных Октябрем «вторых биографий» крупнейших художников слова — на протяжении всего полустолетия являлась одним из важнейших предметов обостренной литературной полемики.

Путь писателей к идеям Октябрьской революции всегда был индивидуальным, в каждом случае отличался своими особенностями. Большую роль здесь играло своеобразие творческой личности и биографии писателя. Самое же решающее значение имел характер жизненного опыта народных масс той или иной страны, круг наиболее острых проблем национального бытия.

Наиболее широко и интенсивно процесс творческих переломов, перехода писателей к новому художественному мировосприятию после Октября проявился в истории советской литературы. Идейная и художественная эволюция большинства писателей, начавших свою литературную деятельность в предреволюционный период, в новой обстановке, естественно, вела к переходу на позиции социалистического реализма. Таков путь В. Маяковского, А. Н. Толстого, С. Сергеева-Ценского, В. Шишкова, В. Вересаева, А. Неверова, И. Эренбурга, Н. Асеева. Процесс приобщения писателей к принципам нового социалистического искусства охватил также наиболее передовые круги зарубежной художественной интеллигенции. К социалистическому реализму приходят Р. Роллан — автор «Очарованной души», Т. Драйзер — автор «Трагической Америки», Г. Манн — автор «Генриха IV», А. Цвейг — автор «Спора об унтере Грише», И. Бехер, Б. Брехт, Л. Арагон, П. Элюар, В. Незвал, М. Садовяну, Л. Стоянов, Ш. О'Кей-

си, Я. Ивашкевич, М. Пуйманова и многие другие выдающиеся художники слова.

Колоритно индивидуальна и в то же время типична вызванная революцией перемена в творческой судьбе А. Н. Толстого. Глубокий смысл заключен в словах писателя: «Октябрьская революция как художнику мне дала все». «Сейчас я ясно вижу в литературе мощное оружие борьбы пролетариата за мировую культуру и, поскольку я могу, я даю свои силы этой борьбе. Это живущее во мне сознание является могучим рычагом моего творчества. Я вспоминаю, как в первое свое литературное десятилетие я с трудом находил тему для романа и для рассказа. Теперь я задумываюсь, как мало осталось жить и как мало сил в одной жизни, чтобы справиться с замечательными темами нашей великой эпохи» [1]. Действительно, по-настоящему, как подлинно народный писатель А. Н. Толстой развернулся в советское время.

Путь Толстого от критического изображения уходящего дворянства к вершинам большого эпического мастерства интересен не только узкобиографически, но знаменателен для общего развития нашей художественной литературы настоящего столетия.

Революция наполнила творчество Толстого новым жизненным содержанием, властно поставила перед писателем проблемы судьбы России, закономерностей истории.

Уже в 1922 году, в статье «О новой литературе», писатель отверг свое прежнее понимание истории как неразумного, стихийного, иррационального процесса. «Нет разума в истории — бытие бессмысленный и кровавый хаос, вечные и бесплодные попытки создать порядок и счастье, вечно разрушаемый муравейник. История разумна,— великая радость осмысленности, вечный пафос жизни, торжественность ежечасно приносимой жертвы» [2].

В опыте революционной борьбы Толстой находил подтверждение все возрастающей исторической роли народных масс, необъятность и неисчерпаемость их революционных сил, всепобеждающего движения страны к более совершенным формам бытия и сознания. Новое мировос-

---

[1] А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. XIII, Гослитиздат, М. 1949, стр. 494.

[2] А. Н. Толстой, О новой литературе. — Литературное приложение к газ. «Накануне», Берлин, 1 июня 1922 г.

приятие дало простор эпической жизнеутверждающей природе его дарования. Именно к этому периоду относится расцвет творчества Толстого. Неизмеримо шире и сложнее становятся его творческие замыслы. Трилогия «Хождение по мукам», роман «Петр Первый» по праву вошли в классику социалистического реализма.

Всемирный размах и величие идей Октября изменили направление творчества ряда крупнейших иностранных писателей.

Примечательны в этом отношении перемены в творчестве Анатоля Франса. Значительный факт для определения позиций передовой зарубежной интеллигенции в отношении к молодой Советской республике представляет выступление на страницах «Юманите» (26 октября 1919 г.) большой группы видных представителей французской интеллигенции во главе с Анатолем Франсом с протестом против вмешательства в дела Советской России, с призывом о прекращении интервенции и блокады. На VII Всероссийском съезде Советов Ленин отметил большое значение этого обращения, назвав его «третьей победой, которую мы одержали над империалистической Францией внутри нее самой» [1]. Это обращение — одно из свидетельств эволюции мирового общественного мнения, объективно двигавшей наиболее передовых представителей интеллигенции по направлению к идеям социализма.

Уже престарелый Анатоль Франс признал справедливость и обновляющую силу социалистической революции, убежденно выступает совместно с другими видными деятелями французской культуры в защиту молодой Советской республики от посягательств интервентов. Дух революции вызывает новые черты в творчестве писателя, вселяет в него надежду на будущее мира. Франс приветствовал Россию — страну, где «свершается невозможное», всепобеждающую закономерность революционного преобразования жизни. «Ничто не может помешать неизбежной революции, которая уже свершается на наших глазах» [2],— писал он. Безнадежная скептическая философия «Острова пингвинов» сменяется на склоне лет у писателя

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 399.

[2] Анатоль Франс, Собр. соч. в восьми томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1960, стр. 749.

мажорным пафосом в последней части его автобиографической тетралогии «Жизнь в цвету» (1922) и бескомпромиссной критикой основ капиталистического общества.

Идея неизбежности всеобщего крушения культуры у него сменяется уверенностью в возникновении новой эпохи жизни человечества, рождения новой цивилизации. Наиболее определенно надежда на новое рождение и духовное обновление человека выражена в «Послесловии» к книге «Жизнь в цвету» в предвидении, что новая Европа не будет похожа на ту Европу, которая разрушается на наших глазах.

Еще большее значение Октябрьская революция имела для Теодора Драйзера — писателя, начавшего свой творческий труд незадолго до революции. Его новая биография начинается с выступлений в защиту завоеваний Октября против иностранной интервенции. Последующие произведения писателя характерны обновлением и расширением взглядов на судьбы человечества. Впервые Драйзер приехал в Советский Союз далеко не свободным от ошибочных представлений, от предубежденности в отношении к теоретическим и практическим основам советского строя. Двойственность его представлений еще сказывалась в книге «Драйзер смотрит на Россию». Но весь путь писателя отличается отчетливо выраженной направленностью — восприятием идей революции и социализма. Начиная с романа «Американская трагедия» беспощадная критика устоев буржуазного общества все органичнее сливается с утверждением социалистического идеала.

В рассказе «Эрнита», включенном в сборник «Галерея женщин», впервые в американской литературе нарисован образ коммуниста. Если в судьбе Клайда Грифитса критически заостренно раскрывается трагедия американского общества, то героиня рассказа «Эрнита», как ни оценивать художественные достоинства этого произведения, воплощает новое начало в литературной эволюции писателя — поиски положительных социалистических начал жизни.

Вторая биография, революционное обновление творчества Драйзера находят свое наиболее яркое и последовательное воплощение в таких выдающихся произведениях, как публицистическая книга «Трагическая Америка» и в уже посмертно изданных романах «Стоик» и «Оплот».

Здесь уже отчетливо виден переход от реализма критического к новым принципам реализма социалистического. Отвергая капиталистический строй, писатель выступает как убежденный сторонник идей Октября, созидания социализма.

«Я хочу сказать, — писал Теодор Драйзер за год до смерти, — что Россия для меня — величайшая страна в мире по своим интеллектуальным, художественным, эстетическим и практическим достижениям и что с самого начала «десяти дней, которые потрясли мир», она старалась предоставить все преимущества угнетенным и заброшенным, равно как и тем, кто не находился в таких ужасных условиях» [1].

Возрождающее и обновляющее значение новой общественной и духовной атмосферы, рожденной Октябрем, вынуждены признавать даже многие литераторы, далекие от идей социализма. Характерны в этом отношении слова американского социолога Д. Стейнера: «Коммунизм был центральной силой для большей части лучшей современной литературы. Личное соприкосновение с коммунизмом наложило отпечаток на мировосприятие и путь многих из основных писателей века» [2]. Для доказательства своего утверждения автор ссылается на духовную эволюцию ряда крупных писателей, в частности, Л. Арагона, Б. Брехта.

Для более точного и всестороннего представления о характере и глубине преобразований, внесенных Октябрем в мировую литературу, нужно отчетливо видеть, что процесс изменения позиций ряда даже очень чутких к поступательному движению жизни писателей реально проходил чрезвычайно сложно и во многих случаях наиболее полно раскрылся лишь гораздо позднее — в 30-е годы в борьбе против фашизма, а также в последующее время. Многие монументальные произведения, начатые еще в дооктябрьский период и в 20-х годах, были закончены лишь в 30-х и 40-х годах. В их цельности наиболее рельефно раскрывается характер гражданской и творческой эволюции их авторов, все глубже и органичнее воспринимавших идеи и опыт социализма. Процессы эти развиваются и в наши дни, являются основой художественной жизни эпохи.

---

[1] Теодор Драйзер, Собр. соч., т. 12, М. 1955, стр. 258.
[2] «Problems of Communism», 1961, vol. 10, № 3, p. 45.

* * *

Октябрь, рожденные им духовные принципы создали предпосылки для решения длительного значительного исторического конфликта в художественной жизни XX века, выраженного в борьбе реалистического искусства с декадентскими и натуралистическими течениями.

Тезис об исчерпанности реализма, исторической неизбежности его смены другими более «современными» направлениями провозглашался много раз в прошлом, а также провозглашается в наши дни. Такие пророчества громко звучали в статьях декадентствующих литераторов в годы реакции после поражения первой русской революции, затем в программных выступлениях модернистских групп начала 20-х годов, в декларациях футуристов, формалистов, имажинистов, конструктивистов, кубистов. Все подобные предсказания оказались несостоятельными. Много раз похороненный реализм жил, обогащался, создавал основные художественные ценности эпохи.

Широкие социальные и духовные процессы, вызванные Октябрьской революцией и утверждением социализма, внесли новые черты в критический реализм. Свидетельство тому большие перемены, происшедшие в 20-х и 30-х годах в творчестве крупнейших художников критического реализма — Г. Уэллса, Б. Шоу, Р. Мартен дю Гара, Т. Манна, Б. Келлермана, Г. Манна, С. Жеромского, Э. Синклера, С. Льюиса, Ж. Морица, Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, К. Чапека.

При всех различиях отношения этих писателей к Октябрьской революции у них наблюдается стремление к более широкому мировосприятию, к осмыслению хода истории, центральных социальных проблем эпохи.

Воздействие революции и социализма на зарубежную реалистическую литературу трактуется часто узко: в сферу этого воздействия включаются только писатели, воспринявшие идеи революции и социализма. В действительности же это воздействие неизмеримо шире. Революционное преобразование мира глубоко обострило восприятие противоречий современного общества, обратило многих писателей к проблеме простого рядового человека.

Октябрьская революция во всей полноте выдвинула как непосредственную историческую реальность эпохи проблему крушения капитализма, судьбы старого мира,

отношения ко всей противоречивой совокупности его общественных и духовных явлений.

Как известно, еще реалистическая литература XIX и начала XX века с огромной силой раскрыла сущность капиталистического строя, мучительно искала выхода из его противоречий.

Обличение капитализма во многом составляло внутреннее движущее начало критического реализма еще задолго до Октября. Высокого напряжения оно достигает в «Воскресении» Л. Н. Толстого, «Острове пингвинов» А. Франса, «Верноподданном» Г. Манна, обличительных пьесах Б. Шоу. Но только после Великой Октябрьской революции критика буржуазного общества вошла во всю мировую литературу как тема решающей борьбы двух миров и крушения капитализма. В произведениях писателей критического реализма углубляется осознание общей социальной и моральной несостоятельности капитализма. Прямо или косвенно, но эта тема определяет самые разнообразные проблемы, конфликты и ситуации. В свете свершившегося переворота ощущение обреченности капитализма находит объективное подтверждение, воспринимается как историческая закономерность эпохи.

При всем различии творческих позиций писателей социалистического и критического реализма в путях прогрессивной мировой литературы наглядно видны некоторые общие тенденции, имеющие общую историческую основу в процессах, открытых Октябрьской революцией. Наиболее отчетливо они проявляются в наше время в возрастании пафоса отрицания основ буржуазного бытия.

Наиболее последовательно с позиций социалистического мировоззрения тема эта освещена в советской литературе. Всесторонне она отразила борьбу двух антагонистических видов сознания — растущего и отмирающего, социалистического и реакционного, народного и антиобщественного. Но задачи литературы не ограничиваются только обличительной целью. Главное — утверждение, созидание, творчество социализма. Всепроникающее утверждение новой жизни, нового типа человека-созидателя сочетается со страстным отрицанием всех «свинцовых мерзостей» прошлого. Линия последовательного разоблачения буржуазного индивидуализма, разных видов чуждого мировоззрения отмечает весь путь советской литературы. Начатая еще в раннем творчестве Горького, эта

линия нашла свое наиболее полное воплощение в его эпопее «Жизнь Клима Самгина», революционном произведении, сокрушающем духовные основы буржуазного мира.

Пафос отрицания капиталистического уклада после Октября, свойственный литературе социализма, все глубже проникает и всю прогрессивную мировую литературу. Примером укрупнения и обострения критического видения сущности собственнического общества могут служить романы Г. Уэллса «Мир Вильяма Клиссольда» и «Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол». Существенно, что герой романа Уэллса «Белпингтон Блепский» Теодор Белпингтон во многом напоминает индивидуалиста Клима Самгина. Так же сходны эпопея Горького и роман Уэллса в подчиненности сюжета, всей образной логики задаче своеобразного саморазоблачения центральных персонажей.

Поиски писателями новых путей шли в различных направлениях. Далеко не всегда их положительные решения соответствовали убедительности отрицания. Но саму устремленность писателей к воплощению позитивных гуманных идеалов нельзя недооценивать, так как она во многом сближает лучшие произведения критического реализма с произведениями литературы социалистической. Общая направленность этого процесса реально исторически выражалась в литературных явлениях чрезвычайно различно. Например, польский писатель-реалист Стефан Жеромский не во всем понял смысл Октябрьской революции, воспринимал ее как социальный эксперимент, лишь как попытку исправить человечество. Однако именно Октябрь вызвал его страстное убеждение в необходимости во что бы то ни стало для его страны «великих идей». Поиски такой объединяющей великой идеи составляют содержание его лучшего произведения — романа «Канун весны», посвященного революционным событиям в России и положению народных масс в панской Польше. Главное место в произведении занимают критика польской буржуазии и шляхты, правдивое изображение бедствий народных масс. Жеромский считал революцию чуждой особенностям Польши. Но писатель-реалист не мог нарушить истину времени: характер центрального героя произведения Цезаря Барыки формируется под влиянием освободительных идей Октября. Требуя свободы для народа, он говорит о смелости Ленина, о смелости большевиков, сокрушивших старое, начавших небывалое, новое.

Ускорение революцией всех социальных процессов, полное выявление противоречий эпохи усилили в произведениях писателей-реалистов заметно снижавшееся в литературе в начале века чувство динамики истории.

Вопрос об отношении социалистического реализма с современным критическим реализмом особо актуален. До сих пор в нашем литературоведении наблюдается тенденция относить взаимосвязи социалистического и критического реализма к прошлому, брать их преимущественно в историческом аспекте. Такая тенденция неоправданна, так как взаимодействие их относится к настоящему не в меньшей мере, нежели к прошлому. Развитие социалистического реализма немыслимо в изоляции от наиболее близких литературных явлений современности. Отряд писателей критического реализма сейчас представляет существенную силу, без которой невозможно представить литературное движение современности. В своем движении социалистический реализм исходит не только из старых классических форм реализма, но творчески связан с лучшими образцами современной реалистической литературы.

Однако неприемлема и другая точка зрения, уравнивающая все виды реализма. В этом смысле чрезвычайно ценны мнения зарубежной прогрессивной критики, указывающей наряду с сильными сторонами самых выдающихся писателей критического реализма на их слабые стороны.

Литературе социалистического реализма принадлежит самое новаторское открытие искусства XX века — воссоздание исторического процесса движения человечества к социализму, особенностей облика, психологии и свершений нового человека.

Интересные соображения высказал по этому поводу Ж.-П. Сартр в интервью, данном им в октябре 1963 года сотруднику газеты «Литерарни новины». На вопрос: на какую тему должен быть написан наиболее значительный роман современности? — он ответил, что в настоящее время существует только одна тема для большого романа, который в нашем столетии стал бы тем же, чем был «Дон-Кихот» в XVII веке и «Война и мир» в XIX веке. «Такой темой для нашего столетия является опыт развития социализма с 1917 года до наших дней. Но не только. Социализм участвовал в определении судеб людей уже перед Октябрьской революцией, а социалистическая революция будет определять характер всего

нашего столетия... Конкуренция, которая существует на Западе, приводит к постоянному, интенсивному движению в области культуры, к поискам и нахождению новых и новых форм, методов, способов. В этом смысле Запад сегодня богаче, и вы, несомненно, должны учиться у него, хотя не должны и не смеете делать это механически. Однако темы, большой темы или, если хотите, большого содержания — этого на Западе нет. Все, что там делается, является повторением того, что уже существовало в сходных формах. Единственный новый, большой человеческий опыт нашего века — это социализм... Ведь мы хорошо понимаем, что сейчас происходит. Когда-то мы сами были субъектом истории, теперь мы — объект ее. Во времена Французской революции все страны, не захваченные потоком революции, были отмечены печатью провинциализма. Эта ситуация сейчас повторяется. Рождается левый провинциализм в буржуазных странах. Для нас в принципе очень трудно размышлять о социализме, который является вашим, а не нашим опытом. Мы находимся, таким образом, в особой ситуации: мы пытаемся выработать средства, чтобы понять опыт, которым обладаете вы, а не мы. И это — один из результатов раздвоения культуры...

Судьба человека социализма сейчас является единственным большим сюжетом нашего века» [1].

Вопрос о социалистическом реализме неотделим от вопроса о судьбах всего современного художественного реализма в самом широком значении этого слова. Само развитие жизни возложило на социалистический реализм историческую миссию — быть оплотом реализма во всем мире, последовательно отстаивать его принципы и традиции.

Реализм, естественно, пользуется поддержкой и признанием, получает новые возможности в социалистическом обществе, глубоко заинтересованном в жизненной правде, так как только на ее основе можно преобразовывать мир, способствовать историческому прогрессу. Советское литературоведение исходит из концепции, утверждающей жизненность реализма, богатство развития новых форм и безграничность возможностей его дальнейшего творческого развития. Социалистический реализм представляется его новой ступенью.

---

[1] «Literární noviny», 23 октября 1963 г.

Метод социалистического реализма сложился в итоге обобщения огромного жизненного и художественного опыта. Его теоретические основы рождались в процессе длительных напряженных творческих исканий передовых художников, кристаллизовались на протяжении всей истории революционной литературы.

Принципы новой литературы формировались на основе все более органического слияния эстетических устремлений научного социализма с реальным художественным опытом революционного искусства.

Еще К. Маркс и Ф. Энгельс предвидели появление в будущем социалистического искусства, которое в новых общественных условиях, на основе опыта революционной борьбы разовьет дальше все лучшие традиции прошлого, достигнет полного слияния большой идейной глубины, осознанного исторического смысла с «шекспировской» живостью и действенностью. Они мечтали о приходе нового Данте, который запечатлеет рождение социалистической эры. На новом перевале истории В. И. Ленин предсказывал появление свободной литературы, вдохновленной идеей партийности, идеей служения народу. В. И. Ленин в ряде своих работ, особенно в статье «Партийная организация и партийная литература», указал на развитие в будущем свободной литературы, открыто связанной с народом, основанной на идеях научного социализма, которая будет служить миллионам трудящихся, составляющим «цвет страны, ее силу, ее будущность» [1].

История литературы убедительно показывает, что социалистический реализм вызван к жизни определенными общественными условиями, выдвижением на историческую арену новых классовых сил и внутренними закономерностями развития самого искусства. Рождение и развитие крепнущих революционных общественных сил, всепобеждающее шествие социализма подсказывали новое решение вопросов творчества, выдвинули революционных художников нового типа.

Формирование социалистического реализма в той или иной стране происходит в неразрывной связи с конкретным национально-историческим процессом. Социалистический реализм в разных литературах возникает органически, как явление, уходящее своими корнями в толщу

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 12, стр. 104.

народной жизни и продолжающее на новом этапе традиции национальной демократической культуры. Путь становления социалистического реализма в литературах различных народов всегда своеобразен. Об исторической закономерности возникновения этого метода свидетельствует тот факт, что произведения социалистического реализма или тяготевшие к нему возникли еще в дореволюционной России. Примером могут служить «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Мещане», «Враги», «Мать» М. Горького; «Fata Morgana», «Смех», «В дороге», «Неведомый», «Подарок на именины» М. Коцюбинского, написанные в первое десятилетие нынешнего века. В зарубежной литературе черты литературы социалистического реализма отчетливо определились в романах А. Барбюса «Огонь» (1916) и М.-А. Нексе «Пелле-завоеватель» (1906), в книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир», созданной непосредственно после событий Великой Октябрьской социалистической революции.

Социалистический реализм развивался и обогащался на различных этапах истории. После победы Октябрьской революции создались объективные исторические условия, в силу которых метод социалистического реализма стал в советской литературе ведущим и получил широкое распространение во многих странах мира. Свершилось своего рода революционное обновление мирового искусства, открытие новых возможностей, ранее неизведанных сторон действительности.

Процесс кристаллизации творческих принципов социалистического искусства в новых условиях общественной и духовной жизни отличался большой интенсивностью. Исторические изменения, вызванные революционным переломом 1917 года, формирование советской литературы, придавали этому процессу широкий размах, поставили его на прочную жизненную почву. Естественно, встретившись с бурно развивающейся революционной действительностью, наиболее чуткие художники усиленно искали новые творческие возможности для выражения огромных сдвигов, происшедших в бытии и сознании миллионов людей. Назрела необходимость определить новое качество советской литературы, ее основные творческие принципы. Уже в 20-х годах шли мучительные поиски определения этих характерных свойств молодой советской литературы. В терминах «революционный ро-

мантизм», «героический реализм», «новый реализм», «монументальный реализм», «романтический реализм» с разных сторон выявлялись и обобщались новые качества молодой советской литературы.

В начале 30-х годов в результате исканий многих литераторов было найдено и утвердилось понятие социалистического реализма.

Новые процессы художественного творчества были наиболее полно и всесторонне обобщены М. Горьким и большим коллективом советских литераторов в период Первого Всесоюзного съезда советских писателей. Новаторские особенности социалистического реализма воплощают в себе поучительный опыт и принципы художественной культуры, взращенной Октябрем. И одна из основных новаторских особенностей социалистического реализма состоит в том, что он включил искусство в решающее историческое дело эпохи — в социалистическое преобразование мира.

Социалистический реализм развивался и завоевал ведущее положение в современной литературе своими бесспорными художественными достижениями. Нельзя недооценивать то, что было создано до возникновения социалистического реализма. Но мы видим великое значение этого метода в настоящем и будущем, так как он открыл новые возможности художественного познания действительности, ввел в искусство новые стороны и сферы жизни, связанные с наступлением новой общественной эпохи, когда сознательным творцом истории стали народные массы.

Историческое соревнование социалистического реализма с противоположными ему направлениями искусства ни в коей мере не есть только столкновение неких отвлеченных эстетических систем. Это — соревнование реальных идейно-художественных ценностей, скрывающихся за тем или иным термином. Самая убедительная логика в соревновании различных художественных принципов — логика живого развития искусства, удельный вес созданных идейно-художественных ценностей. Основные черты, подлинный облик искусства социалистического реализма раскрываются в творчестве ярких и оригинальных художников нашей литературы. И крупнейшие идейно-художественные ценности современной литературы — это творения М. Горького, В. Маяковского, А. Серафимовича,

Д. Фурманова, А. Фадеева, А. Н. Толстого, М. Шолохова, А. Твардовского, М. Рыльского, П. Тычины, Я. Коласа и многих других художников слова. В зарубежных странах социалистический реализм представлен именами А. Барбюса, Л. Арагона, П. Элюара, Мао Дуня, И. Бехера, Б. Брехта, А. Зегерс, М.-А. Нексе, Ж. Амаду, П. Неруды, Ш. О'Кейси, М. Садовяну, Ю. Фучика, М. Пуймановой, В. Незвала и других известных всему миру писателей.

Все возрастающее влияние социалистического реализма в мировой литературе объясняется тем, что содержание творчества его лучших представителей совпадает с правдой развития самой объективной действительности. Сама жизнь, передовые силы истории говорят голосами творцов художественных ценностей нового мира. Поэтому путь многих писателей, стремящихся идти в ногу с историей, на определенном этапе закономерно пересекался с искусством социалистического реализма и сливался с ним.

Полувековое развитие социалистического искусства подтвердило, что единство его идейно-художественных принципов не имеет ничего общего с унификацией творчества, с введением каких-то однородных стилистических приемов и норм. Именно обращение писателей к неисчерпаемой сокровищнице правды народной жизни, взятой в ее революционном развитии, создает самую благоприятную почву для полного выявления индивидуальности художника. Справедлива мысль Бертольта Брехта о художественной широте социалистического реализма; в статье «Широта и многообразие реалистической манеры» Брехт утверждал: «Не понятие узости, а понятие широты подходит к реализму... Когда мы видим, в какой разнообразной форме можно описать действительность, мы убеждаемся в том, что реализм вообще не является вопросом формы... Чрезвычайно опасно великое понятие «реализм» делать монополией нескольких имен, какими бы знаменитыми они ни были, и превратить несколько стилей в единственно возможный метод» [1]. Художественные принципы литературы социалистического реализма не допускают канонизации какого-либо единого общего стиля, а предполагают разнообразие изобразительных способов и приемов. Обоснованное решение данного вопроса подсказывается уже сложившейся картиной лите-

[1] «Neue deutsche Literatur», 1954, № 3, S. 46.

ратуры социалистического реализма, в которой определенность общих идейно-художественных принципов сочетается со стилистической многоцветностью.

Для объективного освещения вопросов социалистического реализма надо стать выше терминологической суеты, стремясь охватить весь литературный процесс и вскрыть самую его сущность. Первостепенное значение приобретает здесь освобождение от всякого рода умозрительной регламентации, рецептурности, не соответствующей подлинному опыту искусства.

Вершинные достижения советской литературы всегда имели своим истоком ее окрыленность решающими историческими задачами времени, ее большую идейную устремленность. Так было и в первые пооктябрьские годы — годы художественного исследования черт нового героя и осмысления преобразованной революцией действительности, и в последующий период — период освоения нового социалистического опыта страны и тогда, когда Великая Отечественная война сплотила художников вокруг священной цели — защиты родины и человечества от угрозы фашизма.

В наши дни успехи литературы полностью определены степенью художественного освоения процесса широкого всестороннего утверждения социализма, его проникновения во все сферы социального и духовного бытия человечества. В то же время, более чем когда-либо, требуется принципиальное осмысление реально-исторической сложности, конфликтов и трудностей практического осуществления этого процесса. И устремленность к центральной проблеме века — основная задача литературы, способная объединить писателей, вдохновить их, вызвать новые художественные открытия. И вполне закономерно, что самые крупные эстетические ценности создавались и будут создаваться на этом магистральном направлении.

Ныне, в связи с развитием искусства, рожденного революцией, его разветвлением и обогащением, гораздо шире стало реальное содержание понятия социалистического реализма. Представление о нем стало более емким, поскольку в него входили и входят новые художественные ценности. Они несут с собой свои познавательные и творческие открытия, активно воздействующие на наши исторические и теоретические воззрения. Постепенно, в результате обостренной полемики, понятие «искусство

социалистического реализма» прочно включило в себя некоторые художественные явления, которые раньше считались стоящими вне этого творческого метода или даже чуждыми ему.

Можно наблюдать, как в ряде стран под другими названиями развивается подлинное большое передовое социалистическое искусство, хотя сам термин «социалистический реализм» не упоминается. Есть явления, которые, в сущности, являются произведениями социалистического реализма, хотя они и называются иначе. Объективно, в силу логики самой жизни, этот метод развивается, рождает новые формы. Конечно, этот процесс может быть понят при внимательном учете особенностей содержания, специфичности национальных художественных традиций каждой литературы.

Существенная задача сейчас состоит в том, чтобы еще раз осветить то великое, то новаторское, подлинно революционное, что внесено в мировую культуру Октябрем, выделить его определяющие принципы и явления с точки зрения современника, обогащенного опытом полувекового создания социализма. Творческое освоение материала и опыта полувекового развития литературы после Октября предполагает прежде всего обоснование, защиту и дальнейшее развитие ее социалистических новаторских принципов.

Опыт литературы, рожденной Октябрем, диктует свои крупные масштабы решения ее проблем, измерений ее прошлого и настоящего, утверждает необходимость рассматривать все основные художественные явления в связи с определяющими воздействиями революции и утверждения социализма. Столь широкий, исторический и эстетический подход дает возможность объективно оценивать разные противоречивые стороны литературного процесса, создать прочную основу для понимания всего искусства социализма как нового этапа в художественном прогрессе современного человечества.

Л. ТИМОФЕЕВ

НА ПУТИ К ТВОРЧЕСКОМУ ЕДИНСТВУ

В истории нашей страны, в развитии ее общественной жизни, культуры, искусства годы гражданской войны и последующие за ними занимают совершенно особое место. Это — период решающего жизненного переворота, время, можно сказать, тектонических общественных сдвигов огромного всемирно-исторического значения, это — годы, которые можно назвать годами горообразования, определяющими весь рельеф исторической жизни множеств поколений нашей, и не только нашей, страны.

Движется время, новый исторический рельеф становится привычнее, он обрастает новыми напластованиями, делающими его все разнообразнее и богаче, самый масштаб его восприятия приобретает все более частный характер. Новым народившимся поколениям представляется, что поднимающиеся перед ним горные вершины всегда именно так смотрели в небо, а горные пути и перевалы вели к уже известной и ясной цели.

Но ведь был исторический час, когда еще только возникал этот новый рельеф истории, когда еще только рождались эти горы и обрушивались старые.

Об этом так писал Ленин: «...Кругом с страшным шумом и треском надламывается и разваливается старое, а рядом в неописуемых муках рождается новое...

России пришлось особенно отчетливо наблюдать, особенно остро и мучительно переживать наиболее крутые из крутых изломов истории, поворачивающей от империализма к коммунистической революции. Мы в несколько дней разрушили одну из самых старых, мощных, варварских и зверских монархий... Мы подняли к свободе и к самостоятельной жизни самые низшие из угнетенных

царизмом и буржуазией слоев трудящихся масс... Мы пробудили веру в свои силы и зажгли огонь энтузиазма в миллионах и миллионах рабочих всех стран» [1].

Так определил В. И. Ленин смысл и содержание начатого Великой Октябрьской революцией в 1917 году исторического движения.

И по национальным горизонталям, и по социальным вертикалям, во всех общественных измерениях огромной, стонациональной и миллионолюдной страны сверху донизу била ключом,— по выражению Ленина,— «обновляющаяся, освященная революцией жизнь» [2], очертания которой были еще только намечены историей и воспринимались современниками лишь в своих основных контрастах и противоречиях, охватывавших и материальную и духовную жизнь народа: «Идет неустанная перестройка самих основ жизни: жизнь одухотворяется, очищается, осмысливается,— писала Н. К. Крупская в ноябре 1917 года.— Выковывается своя, высшая, пролетарская мораль» [3].

Естественно, что и литература в эти годы переживает период такой же небывалой перестройки, в которой писатели должны были определить свое отношение к новой жизни («Принимать или не принимать» — В. Маяковский). Им надо было искать новые пути художественного отражения еще только складывающихся форм жизни, и прежде всего распознавать самый главный предмет этого отражения — людей новой эпохи, которые еще лишь овладевали искусством жить по-новому.

Естественно, что в поле зрения литературы начальных лет развития Советской власти входили прежде всего наиболее резко и остро проступавшие черты новой действительности. Пусть еще во многом прямолинейно, схематично, односторонне, но она находила первые слова в дни, когда господствовал — по слову Ленина — «бурный, бьющий весенним половодьем, выходящий из всех берегов, митинговый демократизм трудящихся масс...» [4]

Этот процесс — общий в своей революционной основе — был вместе с тем и необычайно разнообразным и пестрым по своим проявлениям на всей территории стра-

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 78—79.
[2] Там же, т. 35, стр. 283.
[3] Н. К. Крупская, Педагогические сочинения, т. 11, М. 1963, стр. 179.
[4] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 203.

ны, в зависимости от тех национально-исторических условий, в которых осуществлялась революция в более чем стонациональной стране.

На первый взгляд, казалось бы, можно ли было и говорить о каком-либо едином процессе литературного развития, включающего в себя и литературы с многовековой художественной традицией, обладающие «мировым именем», и литературы народностей, которые впервые обретали алфавит и первые буквари на родном языке.

А ведь речь шла не только о национальных различиях, но и о борьбе в каждой нации и народности демократических и социалистических элементов культуры, накопленных народом, с культурой феодалов и буржуазии. В годы революции буржуазный национализм становится особенно опасным, поскольку он пытается *«отвлечь* рабочий класс национальной борьбой или борьбой за национальную культуру от его великих мировых задач» [1], как говорил Ленин еще в 1913 году, в период нового революционного подъема.

Но революция освобождала и приводила в действие такие мощные центростремительные силы в смысле создания единой общесоветской культуры, что они несли в себе возможности преодоления резко и повсеместно проявлявшихся в первые годы после Октября сепаратистских тенденций.

Поэт-современник пусть еще в поэтически наивной форме, но уже угадывал смысл исторического процесса, говоря о том, что

Там, где под бег олений
Северные огни цветут,
О Коммуне, о Марксе, о Ленине
Заговорил якут.

(С. Обрадович, «Сдвиг»)

«...Когда взять дело в громадном масштабе, то частности и мелочи отпадают, и основные движущие силы, которые определяют всемирную историю, становятся очевидными» [2], — говорил Ленин.

Эта мысль сохраняет всю свою силу и применительно к сложнейшему процессу становления советской культуры, советского искусства и, в частности, литературы.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 149.
[2] Там же, т. 40, стр. 167.

Именно отклоняясь от частностей, отыскивая основные силовые линии этого процесса, мы можем увидеть, в какой мере определилось главное его развитие — направление к творческому единству — уже в начальные годы развития советской литературы.

Революция одним ударом разрубала три узла, сложившихся веками исторических противоречий: социального неравенства, национального угнетения и культурной отсталости. Но преодоление их многообразных остатков требовало еще огромных всенародных усилий.

Основой этого исключительного по своему темпу процесса преодоления неравномерности общественно-экономического и культурного развития на пути к созданию единой социалистической культуры являлась охарактеризованная Марксом, Энгельсом и Лениным возможность ускоренного развития отсталых народностей [1].

Обосновав положение о возможности победы социализма в одной стране, Ленин показал, что всем трудящимся массам среди отсталых народностей наиболее близка идея Советов. «Идея советской организации проста и может быть применяема не только к пролетарским, но и к крестьянским феодальным и полуфеодальным отношениям... Крестьянские Советы, Советы эксплуатируемых, являются средством, пригодным не только для капиталистических стран, но и для стран с докапиталистическими отношениями» [2]. Неправильно полагать, говорил Ленин далее, «что капиталистическая стадия развития народного хозяйства неизбежна для... отсталых народов... Если революционный победоносный пролетариат поведет среди них систематическую пропаганду, а советские правительства придут им на помощь всеми имеющимися в их распоряжении средствами... с помощью пролетариата передовых стран отсталые страны могут перейти к советскому строю и через определенные ступени развития — к коммунизму, минуя капиталистическую стадию развития» [3].

На этой основе и развертывался в Советском Союзе исключительный по своей мощи и темпам процесс уско-

---

[1] См.: К. Маркс и Ф Энгельс, Сочинения, т. 22, стр. 445—446; т. 19, стр. 305.

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 244—245.

[3] Там же, стр. 245—246.

ренного сближения наций. Он определялся, с одной стороны, всей полнотой материальных ресурсов Советской страны, позволявших в корне перестроить общественно-экономические условия, в которых находились отсталые народности, а, с другой — воздействием передовой идеологии, преодолевавшей духовную косность досоциалистических укладов общественного развития.

Сущность ускоренного развития отсталых народностей состояла именно в том, что они шли к коммунизму, минуя капиталистическую стадию развития, а не проходя ее как бы в сжатом виде, как иногда у нас думают [1].

Говоря о переходе к советскому строю, минуя капиталистическую стадию развития, мы имеем в виду определенный исторический скачок, который позволяет отсталым народностям переходить к таким формам материальной и духовной культуры, которые, не вытекая из их общественного уклада, возникают благодаря воздействию передовой материальной и духовной культуры.

Применительно к развитию искусства представление о «стяжении» подсказывает иногда всплывающую в нашей критике точку зрения на критический реализм как на необходимую ступень развития литературы, своего рода стадию развития реализма, в частности, литератур народностей, вступающих в русло социалистической культуры в ускоренном порядке. Вряд ли это правомерно. Критическое изображение тех или иных сторон жизни присуще искусству в целом в любых его формах и является тем более полным, чем более полно и ярко развито в искусстве представление об общественном идеале, в соотнесении с которым и получает смысл критическое восприятие действительности.

В этом смысле сатира именно в искусстве социалистического реализма находит, как это показывает, например, творчество Маяковского, чрезвычайно яркое выражение.

---

[1] Так, Г. Гачев в книге «Ускоренное развитие литературы» (М. 1964) говорит: «Когда мы обращаемся к совершающемуся ныне, например, у якутов, переходу от патриархально-родового строя и фольклорно-религиозного мышления к социалистическому производству и общежитию и к современной образованности и культуре,— на наших глазах, словно в лабораторных условиях, доступно экспериментальному наблюдению, сжато воспроизводятся многие моменты пути и тенденции всемирно-исторического развития человечества. Ускоренное развитие есть его стяжение» (стр. 7).

Здесь все дело в реальном содержании, которое в определенных исторических условиях получает самый характер критического восприятия действительности в искусстве.

Критический реализм представляет собой конкретный исторически обусловленный вид реализма. Он определяется в своей художественной специфике тем уровнем общественных отношений, которые вызывают его к жизни, тем кругом основных жизненных противоречий, которые в нем отражаются, и прежде всего центральным из них: противоречием общественного строя и интересов народа. «Так есть, но так не должно быть» — вот, по сути дела, основа восприятия жизни художником — критическим реалистом в буржуазно-помещичьем обществе (что не исключает, естественно, наличия в его творчестве утверждающего начала).

В социалистическом же реализме речь идет о том, что «так есть и так должно быть», о том, что «так не было, но так будет». Ему вполне доступно (помимо, конечно, понимания несовершенства тех или иных сторон современной жизни) изображение и того, что было в досоциалистическом обществе, но уже, так сказать, в ином эстетическом времени: «Так было, но так уже не будет». При сходстве с критическим реализмом в характере жизненного материала он ставит на нем иные акценты, говорит о нем в иной интонации, смотрит на него под новым углом зрения, который, естественно, выражается применительно к тематике, обращенной в прошлое, не столько в действующих лицах и сюжетах, сколько в самом характере повествования, в подтексте которого лежит уже иное в принципе восприятие изображаемого. Яркий пример этому роман С. Айни «Рабы». Поэтому-то литература народностей, которые вообще миновали капиталистическую стадию развития или прошли ее, но в ускоренном историческом темпе, отнюдь не должны проходить «стадию» критического реализма в порядке «стяжения» художественного опыта, они переходят в новое эстетическое время, и уже в его категориях воспроизводят свое драматическое прошлое.

Еще на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934) Али Назим (Азербайджан) справедливо говорил о том, что «изображение действительности в целях идейной перестройки людей обязывает писателя, социа-

листического реалиста, быть сугубо критическим... Это особенно важно для нас, работников литературы тех национальных республик, которые до революции не пережили капиталистической фазы развития, не прошли через этап буржуазно-демократической революции и где еще до сих пор наряду с капиталистическими элементами в экономике и сознании людей имеются элементы докапиталистических формаций и отношений, докапиталистических бытовых и идеологических настроений, которые мы преодолеваем на каждом шагу... Именно метод социалистического реализма указывает конкретные пути создания национальной формы искусства» [1].

Ускоренное развитие народностей, формируя их национальную культуру, в то же время направляло ее в русло создававшейся единой общесоветской культуры. «За свою жизнь, — говорит М. Ауэзов, — я, представитель одного из народов Азии, прошел через три общественные формации: феодализм, капитализм и социализм. И ныне, как все граждане моего отечества, я участник строительства коммунизма. В некотором смысле, как мне кажется, я мог бы явиться человеком-справкой, у которого между отрочеством и сегодняшним днем лежат буквально века. По всему тому, что я видел, пережил, наблюдал, я пришел в середину XX столетия как бы из далекого, даже не европейского, а азиатского средневековья» [2].

Уже к началу 30-х годов Максим Горький, выступая на Первом съезде советских писателей, имел все основания сказать, что «советская литература не является только литературой русского языка, это — всесоюзная литература», «разноплеменная, разноязычная литература всех наших республик выступает как единое целое перед лицом пролетариата Страны Советов, перед лицом революционного пролетариата всех стран и перед лицом дружественных нам литераторов всего мира» [3].

Сразу же после Октября при всем разнообразии конкретного развития тех или иных литератур, при всем различии литературных традиций, исторического возраста и времени вступления в общую литературную жизнь

---

[1] «Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 г.». Стенографический отчет, Гослитиздат, М. 1934, стр. 201.

[2] М. Ауэзов, Мысли разных лет, Алма-Ата, 1961, стр. 56.

[3] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, М. 1953, стр. 324 и 296.

начиналось становление единой советской литературы, основанное на взаимодействии всех входящих в нее литератур народностей нашей страны, искавших и находивших общий художественный язык для выражения того единого жизненного исторического процесса, который лежал в основе развития Советской страны в целом.

Таджикский поэт Миршакар очень хорошо определил эту жизненную основу творчества советских писателей: «Реализм в моем творчестве родился на полях Гиссарской долины, где мы, комсомольцы, помогали дехканам в преобразования жизни на колхозных началах, в горах Куляба и Больджуана, когда я вместе с краснопалочниками очищал нашу землю от остатков английских наемников — басмачей, в бывшем кишлаке Дюшамбе... где я ежедневно, после лекций в совпартшколе, работал на строительстве и по благоустройству города, на плодородных землях Вахшской долины, возвращенных к жизни после сооружения грандиозной ирригационной системы» [1].

Триумфальное шествие, которое совершала по всей стране революция, включало в себя и решающую перестройку сознания масс, создавало определенный уровень восприятия жизненного процесса. В области искусства это выражалось прежде всего в возникновении нового художественного угла зрения на действительность. При всем различии тех форм, которые принимал ход революции во всех областях многонациональной страны бывшей Российской империи, в ней развертывались близкие в своей основе социальные конфликты, выдвигались однородные по своей сути характеры людей — носителей дела революционной перестройки жизни, определялись решающие цели создания социалистического общества. Именно они диктовали художнику отбор и оценку жизненных явлений. Понятно, что этот отбор охватывал еще явления действительности, взятые на их наиболее общем уровне, эпоха требовала прежде всего прямого ответа на главные вопросы, ответа, который выражался непосредственно, сразу же в действии, в революционном поступке, как бы в скрытой форме несшем в себе всю внутреннюю жизнь человека, включенного в единое движение народной массы. В этой общности революционного сознания и дейст-

[1] «Советские писатели. Автобиографии в двух томах», т. 2, Гослитиздат, М. 1959, стр. 93.

вия, вызванной к жизни Октябрем, и складывалась основа революционного искусства, того общего его направления, в которое логика жизненного и идеологического развития необходимо вовлекала писателей самых различных национально-исторических и социально-исторических судеб, — при том, естественно, условии, что неумолимое движение истории отбрасывало в сторону тех, кто не нашел пути к революции.

Здесь, по сути дела, и заложена основа того, что называют художественным методом в искусстве, его реальные жизненные и идеологические истоки. Изменялись уровни и масштабы охвата жизненного процесса, выдвигалось изображение внутреннего мира нового человека, нового круга жизненных отношений, отстаивался художественный опыт в изображении личности, жизненных конфликтов. Главное направление развития социалистического искусства шло с самого начала — безотносительно к степени его художественной полновесности — по пути формирования нового творческого метода, в нем находил свое выражение тот угол зрения на новую действительность, который определялся всей нараставшей материальной и духовной культурой социалистической эпохи, ею он был вызван к жизни.

«...Говорят, — писал Ленин, — что первая паровая машина, которая была изобретена, была тоже плоха, и даже неизвестно, работала ли она. Но не в этом дело, а дело в том, что изобретение было сделано. Пускай первая паровая машина по своей форме и была непригодна, но зато теперь мы имеем паровоз. Пусть наш государственный аппарат из рук вон плох, но все-таки он создан, величайшее историческое изобретение сделано... Весь гвоздь состоит в том, чтобы отделить твердо, ясно и трезво, что́ у нас составляет всемирно-историческую заслугу русской революции, от того, что́ нами исполняется до последней степени плохо, что́ еще не создано и что́ еще много раз надо переделывать» [1].

Перед нами здесь ход мысли, который применим к самым различным сторонам формирования социалистической культуры в общегосударственном масштабе, в частности и к художественному методу советского искусства.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 108—109.

Тактически те или иные ее проявления могли быть еще внешне смутными и противоречивыми, но в стратегическом плане они обладали уже новым историческим качеством.

Время гражданской войны и 20-е годы это и есть период формирования тех общих тенденций литературного процесса, которые по мере их нарастания и укрепления все более сближали советских писателей, создавали основу для возникновения единого Союза советских писателей с широкой формулой общего художественного метода — социалистического реализма.

Утверждение каждой национальной культуры уже в эти годы необходимо требовало приобщения ее к общему делу всех национальностей Советского Союза в их борьбе за социализм.

«Велика роль национальных культур в общей системе советского культурного строительства, — говорил на Первом съезде советских писателей Е. Чаренц. — ...но... роль эта может оказаться приемлемой и плодотворной лишь тогда, если мы рассмотрим их не сквозь призму замкнутых «национальных культур». Я тоже как армянский писатель принадлежу к «малой» народности и знаю, что если я свою творческую деятельность психологически ограничу рамками национальной замкнутости, сколь будет жалок ее диапазон и сфера ее влияния. Я счастлив и чувствую себя частью наипередового потока человечества, благодаря тому, что Октябрьская революция изъяла из духовного поля моего зрения эту жалкую химеру национальных самоограниченностей» [1].

Взаимодействие советских литератур выражается поэтому прежде всего в едином для всех них художественном осмыслении общего процесса движения к социализму. Развитие национальной культуры состояло прежде всего в том, что она, именно для утверждения своей национальной самобытности, должна была выйти за ее пределы, то есть стать на уровень общесоветского социально-исторического опыта.

Развитие советских литератур в 20-е годы было вместе с тем и процессом создания и оформления единой многонациональной советской литературы, в общий поток развития которой вступали — по мере их созревания — и младописьменные литературы, в своем ускоренном раз-

[1] «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», стр. 560.

витии вбиравшие в себя художественный опыт советской литературы в целом.

На первый взгляд, в этом процессе пересекались две противоположные тенденции. С одной стороны, освобождение, которое принесла Октябрьская революция всем народностям, населявшим Советский Союз и с исключительной остротой переживавшим свое освобождение, естественно, определяло стремление к максимальному утверждению именно своего национального облика, своей национальной самобытности, к возрождению и расцвету национальной культуры. И это, конечно, было совершенно необходимым условием развития современной советской многонациональной культуры, основанной на принципе полного национального равноправия. Для литературного успеха, по выражению М. Джавахишвили, ему нужен был, «во-первых, хороший грузинский язык, во-вторых, хороший грузинский язык и, наконец, опять-таки хороший грузинский язык» [1].

Эту формулу с полным основанием мог повторить каждый представитель любой национальной культуры, развивавшейся в 20-е годы.

Процесс максимального утверждения национальной самобытности был естественным, необходимым и закономерным условием развития советской культуры в целом. Но все дело в том, что он не только не противостоял необходимости утверждения общих принципов этой культуры, обусловленных Октябрьской революцией, но, наоборот, именно при помощи их и мог обрести и выразить свою национальную самобытность в новых исторических условиях и в свою очередь способствовал развитию советской культуры в целом. Национальная самобытность приобретала новое реальное историческое содержание только в том случае, если она была в состоянии воспринять и, в частности, художественно выразить то новое, что несла в себе жизнь Советской страны применительно к специфическим условиям развития данной народности.

Поэтому здесь перед нами не пересекающиеся исторические движения — национальное и общее, а единое развитие национального начала, которое не может себя выразить иначе как через общее, и, наоборот, начала общего, которое не может проявиться иначе как в определенных национальных формах.

[1] «Советские писатели», т. 1, стр. 390.

Понятно, что мы здесь говорим о самом общем направлении этого важнейшего исторического процесса взаимодействия народностей Советского Союза в создании единой советской культуры, не имея возможности рассматривать этот процесс в его конкретном осуществлении с 1917 года по наше время, осуществлении сложном, противоречивом, порою драматическом, как, например, в годы Великой Отечественной войны, продолжающемся и сейчас по-своему у каждой из многочисленных наших народностей.

Но при всем различии форм, в которых проявлялась эта основная закономерность советской культуры после Октября, она необходимо несла в себе это двуединое начало, в основе которого лежала общность исторического опыта Советской страны в целом, приобретавшего ускоренный характер развития для отсталых народностей. Применительно к русской культуре В. И. Ленин еще в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература» показал историческую необходимость возникновения новых закономерностей развития искусства на основе новых, вступивших в жизнь исторических закономерностей в целом.

В самых различных концах Советской страны в творчестве писателей различных национальностей и разнообразных литературных традиций в порядке прежде всего жизненного и общекультурного взаимодействия шел, нарастая и усиливаясь с каждым годом, процесс художественного осмысления новой революционной действительности, поисков новых и принципиально сходных в своей основе, в своей жизненной сути художественных образов, сюжетов, конфликтов, характеров, выразительных средств, поисков нового художественного языка в самом широком смысле этого слова.

Художественное творчество начинается с отбора, с определения того, какие общественные явления и в какой их идейно-эстетической оценке в наибольшей мере привлекают внимание писателя, в наибольшей степени заслуживают того, чтобы он донес их до своих читателей.

И очевидно, что в первые годы революции художественное внимание было приковано прежде всего к явлениям и событиям, в которых проявлялись существеннейшие стороны революции, новое понимание действительности начиналось именно на этом самом общем уровне творче-

ской проблематики, а она, в свою очередь, подсказывала тот поиск выразительных средств, которые отвечали бы природе новой образности социалистического искусства.

Вот почему формирование нового художественного метода связано с обращением наших литератур к образам и темам общесоветской значимости, что и открывает им путь к поискам творческого единства, — в этом обнаруживается прежде всего единство социалистического искусства и социалистической действительности.

В докладе Н. Тихонова на Первом Всесоюзном съезде советских писателей было высказано очень важное положение: «Советская поэзия, — говорил он (речь по сути дела идет о советской литературе в целом. — *Л. Т.*), — имеет еще одно существенное отличие. У нее главный герой — строитель бесклассового общества, это — положительный герой, как бы мал или как бы велик он ни был. Во главе главных героев — грандиозный образ Ленина, который многократно повторен поэтами...» [1]

В этих словах современника уловлена действительно существеннейшая черта литературы того времени. В первые же годы Октябрьской революции, которая ответила на самые сокровенные и заветные мечты и чаяния народа, которая дала ему землю, а на Востоке и воду — образ Ленина вошел в сознание масс как символ революции, как воплощение всего того нового, что она несла народу.

Образ Ленина проходит через фольклор, через поэтическое творчество буквально всех народов Советского Союза. Даже те слои народных масс, представления которых об Октябрьской революции были еще самыми смутными и первоначальными, видели в Ленине воплощение своих стремлений [2].

Имя Ленина сразу же разнеслось по всему Советско-

---

[1] «Первый Всесоюзный съезд советских писателей», стр. 505.

[2] Чрезвычайно характерны воспоминания Сулеймана Рустама, что в 1924 г. «имя Ленина, как песня, передавалось из уст в уста. Я свидетель того, как наша набожная семья и соседние семьи, вознося руки к небу, молились за него. В то время в мусульманских семьях на Ленина, принесшего свободу и счастье угнетенным, смотрели как на пророка» («Советские писатели», т. 2, стр. 283).

Таковы же воспоминания Мирзы Ибрагимова: «Мой дядя... трижды в день... совершал намаз... По окончании намаза, он, поднимая обе руки к небу, молился за Ленина» (Мирза Ибрагимов. По законам красоты, Баку, 1964, стр. 102).

му Союзу и явилось вдохновляющим творческим началом для самых различных народностей.

Уже в 1918 году марийский поэт Сави (В. А. Мухин) опубликовал стихотворение «Ленину», которое явилось первым произведением советской марийской литературы. В 1918 году написана «Песнь о Ленине» Токтогула Сатылганова в Киргизии, в чувашской газете «Голос бедноты» публикуется безымянное стихотворение о Ленине, а в Балкарии имя Ленина звучит в «Песне о Солтан-Хамиде» К. Мечиева (1918). В первом номере первой киргизской газеты «Эркин тоо» («Свободные горы») стихотворением о Ленине начал свою литературную жизнь поэт А. Токомбаев.

Известны переклички в изображении Ленина В. Маяковским и Е. Чаренцем («Ленин», «Стена коммунаров в Париже») в произведениях, написанных совершенно независимо друг от друга.

Образ Ленина в начале 20-х годов проходит по всем литературам. В 1924 году в Татарии и Башкирии, а в 1928 году в Казахстане вышли целые сборники, посвященные Ленину, вместившие многие и многие десятки стихотворений татарских, башкирских и казахских поэтов. Назовем только некоторые имена поэтов, писавших о Ленине в те годы. В русской литературе — В. Брюсов, В. Маяковский, Н. Полетаев, С. Есенин, М. Светлов, Д. Бедный; в грузинской — Г. Табидзе, С. Эули, Г. Леонидзе, Т. Табидзе, П. Яшвили, С. Чиковани; в украинской—П. Тычина, В. Сосюра, М. Бажан; в белорусской— М. Чарот, П. Трус; в татарской — Х. Такташ; в казахской — И. Джансугуров, Б. Майлин, С. Муканов, К. Абдукадыров, С. Сейфуллин; в азербайджанской — М. Ордубады; в киргизской — А. Джутакеев, Д. Боконбаев, Д. Турсунбеков; в узбекской — Айбек, Миртемир; в таджикской — С. Вали-зоде, П. Хушвахтов; в туркменской — Б. Кербабаев; в калмыцкой — А. Сусеев; в еврейской — Х. Гильдин; в армянской литературе — Е. Чаренц; в якутской — П. Ойунский, в удмуртской — К. Герд; в абхазской — С. Чанба, О. Демерджи-Ипа; в кабардинской — Б. Пачев; в балкарской — С. Шахмурзаев, К. Мечиев; в каракалпакской — А. Мусаев; в коми литературе — Тима Вень, В. Савин... Во многих и многих других литературах с самого начала их развития в советские годы в образе Ленина находят свое выражение стремления осво-

божденных Октябрьской революцией народов Советской страны, видящих в нем живое и конкретное человеческое воплощение всех объединяющего жизненного идеала[1]. Воспоминания о встрече с Лениным в 1921 году делегата съезда народов Востока А. Гойгова очень живо рисуют именно такое восприятие ими Ленина: «К нам вышел среднего роста мужчина, плотный, с подстриженной бородкой, пронизанной легкой проседью. Это был Владимир Ильич... говорили много. Но когда товарищ Ленин взял последнее слово и изложил свою мысль, больше никому нечего было говорить... Каждый из нас почувствовал, что Ленин долго жил среди нас, что он родился и вырос там, на окраине, за тысячи верст от Москвы. Самоед, араб, японец, турок, монгол и горец, индус, армянин, китаец и горский еврей—каждый ушел удовлетворенный, убежденный в том, что Ленин знает вековечные чаяния его народа»[2].

Этот чрезвычайно знаменательный факт, что развитие советских литератур и каждой в отдельности и вместе с тем — в общем их творческом взаимодействии, было связано прежде всего с созданием сразу же после революции образа Ленина, — не раз подчеркивался советскими исследователями, но с акцентом на эпическом характере трактовки этого образа.

Однако эпическое развитие образа Ленина (за немногими хотя и чрезвычайно существенными исключениями— М. Горький, В. Маяковский) осуществлялось в советской литературе и в прозе и в драматургии уже в более позднее время, по мере углубления и развития жизненного и художественного опыта страны.

На первых же порах в образе Ленина осуществлялось прежде всего лирическое утверждение революции. Рождавшийся новый человек революции раскрывал и утверждал себя прежде всего через свое отношение к Ленину как символу и воплощению революции. Речь шла не столько о непосредственном изображении величия Ленина и его дел, сколько о лирическом причащении к великому революционному движению и к Ленину — как его величайшему выразителю. Образ Ленина неразрывно связывался с образом лирического героя — поэта, славив-

---

[1] См., например: Л. В. Соловьев, Ленин в творчестве народов Востока, «Московский рабочий», М. 1930.

[2] А. Гойгов, Избранное, Грозный, 1961, стр. 62—63.

шего дело революции, и тем самым являлся определяющим началом в художественном формировании литературы тех лет, в создании образа человека нового типа — человека революции.

Образ Ленина стоял — по слову Н. Тихонова — во главе главных героев литературы именно потому, что он являлся пафосом и символом революции, потому, что в изображении единого для всех, близкого для всех облика вождя революции наиболее полно и ярко выражалось развертывавшееся художественное взаимодействие литератур страны, наконец потому, что с ним было связано начинавшееся движение литературы к изображению нового типа эпохи, формирующегося характера советского человека: ключом к нему служило прежде всего его отношение к революции, его отношение к Ленину как к реальному идеалу нового человека.

Образ Ленина стоит у самых истоков единой художественной задачи создания образа нового человека — борца, воина и созидателя, которая вставала перед всеми литературами. И каждая из них освещала ее в меру своих исторических возможностей и национального своеобразия. И конечно, тем яснее и четче обрисовывались черты этого нового человека, чем в большей мере он выражал в себе то организующее начало, которое вносила в революционный процесс Коммунистическая партия. Не случайно поэтому с первых же лет революции и в течение 20-х годов образ коммуниста входил в литературу как выразитель самой сущности революционного процесса, его смысла и цели.

«Я — коммунист», — называют свои стихотворения русский поэт Шкулев и марийский поэт Игнатьев; драму «Большевик» пишет якутский писатель Ойунский; «Я — коммунист», — говорит о себе мальчик — герой мордовского писателя П. Глухова; «Коммуне не быть покоренной», — провозглашает Маяковский; повесть «Председатель ревкома» пишет армянский писатель С. Зорян; пьеса «Коммунистка Раушан» написана казахом Б. Майлиным и рассказ «Марья-большевичка» — А. Неверовым. Ранняя пьеса Д. Фурманова носит название «За коммунизм» (1920); «Я понял: честен путь большевиков», — говорит балкарский поэт Казим Мечиев в 1919 году.

По всем советским литературам проходит в том или ином эпическом развороте именно образ большевика. Мы встречаем его у С. Айни («Одина» и «Дохунда»), К. Чер-

ного («Земля»), А. Тагирова («На развилинах бурной реки»), Я. Коласа («Сергей Коряга»), Ю. Либединского («Неделя»), в пьесах Джабарлы и во множестве произведений других литератур.

Понятно, что мы не можем здесь останавливаться на вопросе о том, какими конкретными чертами наделялись в тех или иных произведениях образы новых людей и, в частности, образы коммунистов. Очевидно, что речь идет о самых первых — зачастую художественно наивных — подступах к созданию этого образа как носителя революционного начала, главное здесь — в общности поисков этого образа в литературах многообразного национально-исторического опыта.

Огромное всенациональное значение возникновения буквально во всех литературах в первые же годы революции (при всех исторически неизбежных и исторически вполне понятных ограничениях, которые накладывало время на самую возможность его поэтического постижения) образа Ленина в те годы в том и состояло, что он приобретал прежде всего значение всенародного и всенационального символа великого революционного освобождения народов и их объединения в едином революционном движении. Он создавал для них всех как бы единый масштаб восприятия совершившегося революционного переворота, и вместе с тем становился всеобщим мерилом представлений о типе нового человека революционной эпохи, стоявшего на рубеже двух миров.

Этот тип нового человека воспринимался, так же как он исторически сформировался, прежде всего в перспективе борьбы двух миров, непримиримого раскола старого с новым, и мимо этого раскола не мог пройти ни один художник страны, в каких бы исторически различных масштабах этот раскол перед ним ни обнаруживался. В эти годы угол зрения художника и самый предмет художественного изображения с особенной ясностью обнаруживали свое внутреннее единство. Два мира воочию сталкивались между собой, и черта разлома делила все, вплоть до личной жизни людей, как это было в «Разломе» Лавренева и «Любови Яровой» Тренева. Характерны самые названия произведений тех лет: «Два мира», «Красное и белое», «Мы и они».

Тема двух миров — прошлого и настоящего, старого и нового, белого и красного, безотносительно к ее непо-

средственному художественному воплощению, являлась прежде всего той центральной, общей, всюду возникающей, каждым писателем по-своему осознаваемой темой, в разработке которой осуществлялось в первые же годы революции взаимодействие советских литератур в широком смысле этого слова (хотя во множестве случаев здесь и не было непосредственного литературного взаимодействия); выражалась ли эта тема в простейшем еще схематичном сюжетном противопоставлении, выступала ли она как столкновение «человека — головой с Казбек» и Вильсона, у которого «сабля в семьдесят лезвий гнута» (Маяковский), либо вплеталась в самую словесную ткань: «Черный вечер — белый снег» (Блок).

Пафос перестройки мира: «Мы наш, мы новый мир построим», — как пелось в «Интернационале», который в эти годы начинал звучать на множестве языков народов Советского Союза, необходимо был связан и с вопросом о том, кто будет этот новый мир строить, с определением самого типа нового человека — героя революции, носителя ее идеалов, созидателя нового мира. И он не приходил из ниоткуда, он складывался именно в этой борьбе нового мира со старым. Он был жертвой этого старого мира, он вырастал в борца с ним, он становился его победителем.

И, пожалуй, драматичнее всего этот процесс раскрывался в литературе 20-х годов в изображении судьбы женщины. Здесь с особенной ясностью выступали произвол, бесправие, насилие, на которые она была обречена. Здесь с наибольшей очевидностью обнаруживалось то, что приносила ей революция.

Не случайно с такой настойчивостью Ленин говорил о судьбе женщины в революции, именно этим меря то новое, что она несла миру. «Большевистская, советская революция, — писал он, — подрезывает корни угнетения и неравенства женщин так глубоко, как не дерзала подрезать их ни одна партия и ни одна революция в мире». «За два года Советская власть в одной из самых отсталых стран Европы сделала для освобождения женщины, для равенства ее с «сильным» полом столько, сколько за 130 лет не сделали все вместе передовые, просвещенные, «демократические» республики всего мира». «...Начатое Советской властью дело может быть двинуто вперед только тогда, когда вместо сотен женщин по всей России в нем примут участие миллионы и миллионы женщин. То-

гда дело социалистического строительства, мы уверены, будет упрочено» [1].

Трудно назвать писателей, в особенности на востоке страны, у которых бы так или иначе не находила своего выражения эта тема, а во многих случаях она занимала главенствующее положение.

«В творчестве Дж. Джабарлы... едва ли не во всех его произведениях мы наталкиваемся на протест против женского бесправия... Драматург в пьесе «Севиль» показывает пути, по которым шла борьба за полное освобождение женщин... Подавляющее большинство женщин видело в истории Севиль свою собственную судьбу. Многие из них прямо в театре срывали с себя чадру... «Севиль» шла с большим успехом не только на азербайджанской сцене, но и на русской, армянской, узбекской, татарской, туркменской и дагестанской [2].

Казахский национальный театр открылся в 1926 году пьесой М. Ауэзова «Энлик Кебек», говорившей о трагической судьбе женщины в условиях феодально-родового строя и положившей начало развитию казахской драматургии.

В самых различных конкретных формах, но по сути дела связанных общей жизненной основой, общими идеалами и устремлениями, проходят перед нами судьбы горемычной киргизки Какей (М. Токомбаев) и погибшей Аджар (К. Баялинов), открывшие собой начало развития драмы и повести в истории киргизской литературы, несчастных Гюльзар и Дильбар (Дж. Джабарлы), страдалицы-марийки Майруш (М. Шкетан), узбечки Джамили (Хамза), ингушки Айшет (А. Гойгов).

Перечень этих героинь тогдашней литературы мог бы быть чрезвычайно обширным, он включает также и героинь произведений русской литературы, таких, как «Марья-большевичка» А. Неверова и «Вринея» Л. Сейфуллиной.

Здесь очевидна ведущая роль русской литературы (этот вопрос в целом мы не затрагиваем), которой еще в романе Горького «Мать» была во весь рост поставлена проблема женщины и революции.

Необычайно существенным было и то, что во всем

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 42, стр. 369; т. 39, стр. 287, 204—205.

[2] «Очерк истории азербайджанской советской литературы», М. 1963, стр. 147—151.

многообразии судеб и характеров, в которых отражалось формирование женщины советской эпохи, литература в конечном счете ставила тот же вопрос о создании образа нового человека — героя эпохи, борца революции, воплотившего в себе передовые тенденции своего времени.

«С этой минуты все, что только он видел, все, что он думал, все, что он чувствовал, получало для него новый, строго величавый характер гор... Взглянет на небо — и вспомнит горы. Взглянет на себя, на Ванюшу — и опять горы... За Тереком виден дым в ауле, а горы... Солнце всходит и блещет на виднеющемся из-за камыша Тереке, а горы... Из станицы едет арба, женщины ходят, красивые женщины, молодые, а горы... Абреки рыскают в степи, и я еду, их не боюсь, у меня ружье и сила, и молодость, а горы...» [1]

Так передал Толстой состояние Оленина, преображенного встречей с горами Кавказа. В огромной степени увеличения так можно определить и то состояние, в котором находились писатели первых лет революции, периода рождения нового горного рельефа всего уклада жизненных отношений России, определявшего новый взгляд на все стороны и грани жизни и общества и каждого человека.

«Она сродни природе, — сказал А. Блок о революции. — Революция как грозовой вихрь, как снежный буран... «Мир и братство народов», — вот знак, под которым проходит русская революция, вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать... Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» [2].

О чем бы ни говорили писатели этих лет, они слышали революцию во всем. К чему бы они ни обращались, перед ними было то главное, что она несла в себе: «А горы!» Сквозь все стороны жизни проходившие, со всеми ее областями связанные общие творческие вопросы не могли не вставать перед литературами народов Союза. Они определяли единое направление основных творческих интересов, поисков тех характеров, сюжетов, словесных выразительных форм, которые бы отвечали своим строем этому направлению.

---

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 6, М. 1936, стр. 14.

[2] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 6, М. 1962, стр. 12, 13, 20.

Вместе с тем в каждой литературе они не могли не находить свое необщее выражение, свою национально-историческую окраску, но мы здесь, естественно, не можем касаться вопроса о том, как конкретно выражались национально своеобразные творческие пути развития многих литератур — и обладавших многовековой литературной традицией, и только еще начинавших свой путь после Октября. Очевидно, что различие их исторических судеб в дооктябрьский период накладывало существеннейший отпечаток и на пути их развития после Октября. Октябрьская революция внесла решающие качественные изменения в самый процесс развития национальных культур. До революции в условиях буржуазно-дворянской России, отстаивая в тягчайших исторических условиях свою национальную культуру, зачастую без письменности, без грамотности, без печати, национальная культура именно в своем историческом самосохранении тяготела к замкнутости, к развитию строго национальных элементов самобытности и самосознания в порядке их, так сказать, родового утверждения, выступая по отношению к другим нациям или народностям как самостоятельный род. Если же та или иная национальность выступала не как угнетаемая, а как угнетающая, то и в этом случае она, отъединяя себя от других, оставалась замкнутой, чуждой и враждебной по отношению к остальным. «Царизм, помещики, капиталисты, — говорил Ленин, — душили целый ряд окраинных народов — Латвию, Финляндию и т. д. Они вызвали здесь ненависть вековым угнетением. Слово «великоросс» стало самым ненавистным словом для всех этих народов, залитых кровью» [1].

Для того чтобы национальная культура могла отвечать природе и задачам нового начавшегося исторического процесса, она должна была совершить существеннейшую перестройку. Родовое значение теперь обретала общесоветская культура в целом, а каждая отдельная национальная культура по отношению к ней становилась уже своеобразным ее видом и именно в этом находила новую основу для своего исторического возрождения и развития, не лишавшего ее самобытности, но сообщавшего ей новый характер и возможности.

Самый процесс развития советской литературы в це-

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 174.

лом и на протяжении всех последующих его периодов, естественно, вносил в это соотношение родового и видового начала в условиях развития той или иной национальной культуры новые черты, вытекавшие из особенностей соответствующего периода развития советского общества в целом: создания основ социалистического общества на пути к строительству коммунизма. Но в своей, так сказать, первоначальной форме этот процесс зарождался с того самого момента, когда Советская власть начала свое триумфальное шествие по всей стране, пробуждая, собирая и организуя народные творческие силы.

Мы уже видели, что этот родовой, можно сказать изначальный, круг творческих импульсов советской литературы нес в себе прежде всего решающее представление об историческом разломе — борьбе двух миров — капитализма и социализма, требующей от каждого найти свое место в этой борьбе.

Естественно, что историческая вершина, открытая революцией для литературного творчества всех народов Советского Союза, отнюдь не исчерпывалась в своем содержании этими центральными проблемами. Но они создавали прежде всего внутреннюю позицию художника по отношению к любым велениям жизни, тот угол зрения, в свете которого можно было по-новому осмыслить сущность исторических периодов развития общества, предшествовавших Октябрьской революции и в свете которых опять-таки можно было понять все частные, конкретные, многоразличные конфликты и жизненные ситуации. Они развертывались в том бесконечном разнообразном и многомерном мире человеческих отношений, который охватывала революция, сверху донизу перестраивая и заново осмысливая весь круг этих отношений от частных ситуаций интимной и бытовой жизни человека до центральных и основных проблем общественно-исторического уклада.

Маяковский говорил в свое время — в годы войны, что художник может не писать о войне, но обязан писать войной, то есть воспринимать любое явление жизни в аспекте центрального конфликта, ее определяющего, хотя бы о нем он непосредственно и не говорил.

Точно так же и для советской литературы речь шла не о непосредственном изображении борьбы двух миров и не о соответствующем изображении человека именно в этом аспекте, а прежде всего о том, чтобы все явления

жизненного опыта художника советской эпохи, каковы бы они ни были в своей конкретной сущности, были восприняты им в конечном счете под углом зрения решающих, основных конфликтов современности, определяющих течение и исход любых жизненных ситуаций, возникающих в действительности.

И, по мере того как росли и усложнялись общественные отношения в Советской стране после революции, этот угол зрения приобретал все более многомерные и многообразные, можно сказать калейдоскопические, формы своего проявления, сохраняя вместе с тем свою внутреннюю значимость для художника.

Но ни в каком случае не следует забывать и о том, что именно в первые годы формирования советского общества и советской литературы, в частности, эти социально-тектонические изменения проявляли себя, так сказать, в своей первозданности с той предельно ощутимой социальной наглядностью, когда—по слову Маяковского — рукою своею собственной можно было ощупать «бестелое слово» — политика.

Уже в 1923 году возникает понятие советской литературы («Правда», 29 июня 1923 г.). Понятие «советский писатель» приобретает все более отчетливый принципиальный идеологический и политический характер. В развитии советской литературы 20-х годов нарастали такие значительные объединяющие тенденции, которые к началу 30-х годов позволили поставить вопрос о создании единого Союза советских писателей и, стало быть, о единой многонациональной советской литературе как реальной эстетической величине мирового значения.

Не приходится говорить, что эти объединяющие тенденции складывались в обстановке не только бешеного сопротивления, которое оказывало им умирающее буржуазное общество. Они утверждались также в борьбе с теми тысячами предрассудков, которые противостояли новой культуре.

Применительно к искусству и литературе это сопротивление выражалось прежде всего в многообразных проявлениях буржуазного индивидуализма, отъединявшего личность от общества, аполитизма, отрывавшего искусство от жизни, формализма, лишавшего искусство идейной направленности, отчуждавшего форму от содержания, нигилизма, начисто отвергавшего старое культур-

ное наследие. Формирование социалистического реализма проходило в обстановке острых споров и дискуссий, в которых отстаивало свои пути социалистическое искусство. «Как не прекращается у нас классовая борьба вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте», — говорилось в резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (1925).

Самый ход революции определял то, что можно назвать органическим партийным направлением советской литературы в целом: восприятие жизненного процесса как борьбы и победы нового мира над старым, поиски героя среди людей, созидающих этот мир, обращение к образу Ленина, как воплощению и символу народных чаяний и надежд, — именно сюда, как стрелка компаса, направлялось художественное творчество народов Советского Союза, здесь оно находило эстетическое мерило ценностей для понимания, оценки и отражения любых явлений действительности. Ленин говорил на XI съезде РКП(б): «...Мы можем управлять только тогда, когда правильно выражаем то, что народ сознает. Без этого коммунистическая партия не будет вести пролетариата, а пролетариат не будет вести за собою масс...» [1]

Опыт революционного развития страны определял и художественное сознание народа. Характер литературного творчества не мог проявляться вне тех идеалов и целей общественного движения, которые ставила перед ними партия, хотя бы эти цели воспринимались писателями еще во всей остроте и противоречивости идеологической обстановки гражданской войны и последующих начальных лет строительства социалистического хозяйства и культуры.

Поэтому партийность в таком широком ее понимании представляет собой органическое свойство советской литературы (в ее ведущих, конечно, тенденциях), возникающее и развивающееся в процессе ее внутреннего роста прежде всего.

Руководящее осознание этого процесса, организация его, определение самой перспективы его были необходимы для того, чтобы складывающийся творческий опыт советской литературы получил возможность наиболее полного и целеустремленного развития.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 112.

Эту задачу и выполняли решения партии в области литературы, они подводили итоги тем или иным тенденциям литературной жизни в определенном периоде ее развития, осмысляли новые ее задачи, говорили об основных тенденциях ее развития.

Так, в письме о Пролеткультах (1920) было обосновано положение о преемственном восприятии социалистической культурой лучших традиций культуры прошлого и о борьбе с ложными традициями и чуждыми влияниями; в резолюции 1925 года была сформулирована основная идея развития советской литературы 20-х годов: постепенный переход писателей на рельсы социалистической идеологии и в частности — задача «обратить усиленное внимание и на развитие национальной культуры в многочисленных республиках и областях» [1]. Постановление 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» определило назревшую возможность организации единого Союза советских писателей.

Глубокая внутренняя логика, связывавшая все эти партийные решения, по сути дела вытекала из логики самой жизни Советской страны и ее литературы и в то же время, подчеркивая основное содержание художественных поисков советских писателей, указывала общее направление их творчеству.

И вместе с тем, своеобразие языка, быта, нравов, исторического прошлого, взаимоотношений с другими нациями, природных условий — все это до тончайших стилистических оттенков определяло национальное своеобразие каждой литературы, которое можно уловить лишь обращаясь к ее индивидуальной характеристике. Но тем не менее, по всему фронту развития наших литератур со все большей осязаемостью проступают черты, принципиально соизмеримые в своих решающих тенденциях, которые в целом можно назвать новой эстетической концепцией жизни.

Конечно, многообразие явлений жизни, входящих в круг зрения художника и тем более — литературы в целом, столь неисчерпаемо и многогранно, что свести его к повторяющемуся комплексу признаков и невозможно и не нужно. Художественный метод — есть прежде всего

---

[1] «О партийной и советской печати», М. изд-во «Правда», 1954, стр. 347.

эстетическая концепция действительности, которая всегда наново проявляется в зависимости от многообразия жизненного процесса, в котором она осуществляется. Но все же сама-то эта эстетическая концепция рождается на основе определенных объективно-исторических закономерностей, которые и ставят перед художником новые жизненные проблемы и дают ему возможность по-новому их художественно отразить.

В этом смысле лишь эпоха пролетарской революции, доводящая конфликт старого и нового мира до его исторической кульминации, формирующая характеры людей — участников этого конфликта и созидателей нового мира, — является основой, первопричиной самой возможности понимания действительности, отвечающего характеру нового исторического процесса.

И как раз опыт советской литературы первых лет Октября, 20-х годов с необычайной ясностью свидетельствует о том, что именно в условиях борьбы двух миров и рождения нового человека формируются основы нового художественного понимания действительности, нового творческого метода. Чем богаче и разностороннее осуществляется процесс созидания нового мира, тем сложнее и многообразнее проявляется этот метод, захватывающий все новые и новые стороны жизни.

Художественный метод — это своего рода компас, определяющий самое направление творческих поисков художника. В словах Максима Горького о Ленине: «Его мысль, точно стрелка компаса, всегда обращалась острием в сторону классовых интересов трудового народа» [1], — уловлена самая сущность того миропонимания, которое применительно к области искусства вызывает к жизни метод социалистического реализма. Художественный метод неотделим от реального жизненного содержания исторического процесса, его общественных целей и конфликтов, его деятелей. Именно их восприятие и определяет направление острия стрелки компаса. Общность жизненного процесса — это объективно-историческая, органическая основа пути советской литературы к единству.

В годы Октябрьской революции человек оказывался лицом к лицу с решающими противоречиями. Становились ощутимыми, заново пересматривались все привычные, каза-

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, стр. 16.

лось бы, давно автоматизированные представления. Жизнь заставляла человека смотреть на себя, не отводя глаз и от самых возвышенных, и от самых низменных ее сторон.

И не удивительно, что в литературе этих лет сразу же обнаруживается глубокая взаимосвязь и реалистического и романтического начала.

Узбекский поэт Хамза Хаким-заде Ниязи назвал свое стихотворение: «Эй, эй, стреляем»:

Разрывайте, выстрелы, воздух,
Сквозь гранит прорубайся, кирка!
Подымайтесь, ряды рабочих,
Чтобы нам не проспать века!
...Разрывайте, выстрелы, воздух,
Сквозь гранит прорывайся, кирка,
Чтобы враг был навек опрокинут —
За ружье, рабочих рука!

(Перевод Н. Асеева)

Конечно, это — романтический пафос революции. Но ведь в стране действительно стреляли! И стало быть, в чем-то главном этот романтизм нес в себе и твердую реалистическую основу.

В «Двенадцати» Блока романтическое изображение революции завершалось появлением Христа. Но революция оставалась революцией, и острейший контраст, на котором основана поэма, имел тем самым не только субъективно-романтическое, но и объективно-историческое значение. Контрастность художественного изображения сама по себе является чрезвычайно общей и исторически повторяющейся чертой искусства. «Контраст светотени в словесной живописи так же необходим, как и в масляной» [1].

С одной стороны, она возникает как необходимая форма отражения в искусстве реальных жизненных конфликтов и противоречий, если они сложились и оформились в жизни как драматические и непримиримые столкновения противоборствующих сил. Но вместе с тем, контрастность в особенности отвечает и субъективным стремлениям художника в оценке отбираемых им в жизни явлений, в контрасте он находит возможность наиболее острого выражения своего отношения к жизни. Поэтому в контрастности как бы перекликается и романтическое и реалистическое отношение к жизни. И верный

[1] М. Горький, Письмо М. А. Россовскому, сентябрь 1923 г.— Архив М. Горького, ПГ — РЛ, 37—18—3.

выбор контраста противоборствующих сил самой действительности позволяет художнику, в особенности в те времена, когда общественная борьба достигает наивысшего накала, передать и реалистическую сущность, и романтический пафос, и устремленность жизненной борьбы.

Поэтому для советской литературы, а в особенности для ранних периодов ее развития, контрастность является одним из характерных и существенных путей изображения жизни, превращается в новую традицию, широко распространенную в советских литературах, особенно в восточных республиках нашей страны.

«Широкое распространение... получает созданный народными акынами советской поры прием контрастного противопоставления советской действительности бесправному прошлому», — отмечает «Очерк истории казахской советской литературы»[1].

Конечно, в своих ранних формах контрастность грозит опасностью перехода в упрощение, в схематизм, и в 20-е годы эта опасность нередко и подстерегала многих наших писателей, как об этом свидетельствует, например, поэма В. Маяковского «150 000 000».

Но наше внимание здесь сосредоточено на основных тенденциях развития литературы — на самом выборе ею направления для своего творческого развития, и у нас нет оснований останавливаться на анализе тех многочисленных примеров еще неполного, одностороннего, грубо говоря, ученического решения новых художественных задач, с которыми мы сталкиваемся во многих произведениях нашей литературы.

Это неизбежный, понятный, сопутствующий признак развития новых формирующихся только творческих принципов в условиях новой, формирующейся только революционной действительности, и было бы неверно недооценивать значения этих произведений, которые с легкостью можно упрекать в тех или иных художественных недостатках.

З. Кедрина очень верно заметила, что «схематизм и наивная иллюстративность раннего периода казахской советской литературы явились следствием той быстроты, с какой происходило становление новых взглядов молодых

---

[1] «Очерк истории казахской советской литературы», М. 1960, стр. 43.

литераторов. Они жадно осваивали новый материал действительности, находя высшее вдохновение в нем самом, в фиксации его фактов и осмыслении того положительного, что в них заключено. Они учились извлекать главное, ведущее, то, что будет развиваться из фактов нового... первые механизмы — паровоз, трактор; первые советские эмблемы — серп и молот сами по себе были для поэтов высочайшей поэзией» [1].

Вот эта острота чувства нового в самом даже еще первоначальном к нему приближении уже определяла значительность и принципиальность, художественную значимость найденных художником поэтических оборотов, сюжетных ситуаций и т. д., которые и в этом первоначальном приближении становились формой художественного выражения нового и глубоко жизненного содержания, пусть еще только в них угадывавшихся. Но уже в этой угаданности заключалась и оправданность этих форм для своего времени.

Романтизм молодой советской литературы имел различные исторические корни, связанные прежде всего с различием национальных традиций. Но все же в своей основе он обладал уже новым историческим качеством. Его основные черты характеризовались тем, что можно назвать пафосом воплощения, энтузиазмом, определявшимся прежде всего тем, что жизненный идеал как бы на глазах осуществлялся в действительности, что чудо революции было уже происшедшим чудом.

«В условиях революционной войны все силы театра должны быть направлены на поднятие энергии и воли к борьбе рабоче-крестьянской армии, на агитацию в широком смысле слова.

Репертуар должен быть приподнято-героическим, театром больших эмоций». Так говорилось в, казалось бы, вполне прозаическом документе — Инструкции политуправления Петроградского военного округа 1919 года по вопросам театра [2]. Его романтическая установка очевидна, но она подсказана совершенно реальными обстоя-

---

[1] З. С. Кедрина, Пути развития социалистического реализма в казахской литературе.— В сб.: «Социалистический реализм в литературах народов СССР», изд-во АН СССР, М. 1962, стр. 306—307.

[2] Л. Тамашин, Советская драматургия в годы гражданской войны, М. 1961, стр. 139.

тельствами самой жизни, в которой энтузиазм становился бытом, а быт рождал энтузиазм борьбы, героики, победы, соревнования.

Этот революционный романтизм — характернейшая черта молодой советской литературы. Он проявлялся и в России (начиная с Блока), и на Украине (П. Тычина), и в Татарии (Х. Такташ), и в Казахстане (С. Сейфуллин), и в Башкирии (И. Насыри), по сути дела, в любой литературе того времени. Но настолько значительными были события самой жизни, настолько величествен был самый процесс созидания нового общества и борьбы за него, что литература, выражая их, вместе с тем не отходила от самой революционной действительности.

Говоря о первых годах революции, Ленин отметил, как характерную их особенность, что «у нас была полоса, когда декреты служили формой пропаганды. Над нами смеялись, говорили, что большевики не понимают, что их декретов не исполняют... но эта полоса была законной, когда большевики взяли власть и сказали рядовому крестьянину, рядовому рабочему: вот как нам хотелось бы, чтобы государство управлялось, вот декрет, попробуйте. Простому рабочему и крестьянину мы свои представления о политике сразу давали в форме декретов. В результате было завоевание того громадного доверия, которое мы имели и имеем в народных массах. Это было время, это была полоса, которая была необходима в начале революции, без этого мы бы не стали во главе революционной волны, а стали бы плестись в хвосте» [1].

Нельзя не увидеть в этой пропаганде декретами, так сказать, политической основы для того сплава реалистического и романтического восприятия жизни в их определенном конкретном историческом качестве, который определял ее изображение художником советской эпохи, где желаемое определяло действительное, а действительное догоняло желаемое.

Эта же историческая перспектива была ясно определена в словах Ленина, сказанных в январе 1918 года, что «у нас уже осуществлена социалистическая республика Советов.

Я не делаю иллюзий, — говорил он, — насчет того, что мы начали лишь период *переходный* к социализму, что

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 111.

мы до социализма еще не дошли... Но мы обязаны сказать, что наша республика Советов есть социалистическая, потому что мы на этот путь вступили... Это будет той правдой, которая опирается на то, что мы должны будем и начали уже делать, это будет лучшим объединением всей нашей деятельности, провозглашением ее программы...» [1].

Таким образом, правда революции с первых же ее шагов была правдой и того, что она совершила, и того, что она должна была совершить, и в этом, в конечном счете, заключалась сущность романтического и вместе с тем основанного на реальности изображения жизни советскими писателями.

В самом деле, можно ли разграничить романтическое и реалистическое начало в проходящем через все литературы с самого начала революции образе Ленина.

Что могло быть реальнее имени Ленина — Председателя Совнаркома, автора точных и трезвых декретов, воочию видимого и слышимого тысячами людей на трибунах совещаний и съездов.

И что могло быть романтичнее имени Ленина — вождя революции, стоявшего во главе ее величайших свершений и звавшего к еще более великим целям, обращавшегося к комсомольцам 20-х годов как к представителям тех поколений, которые уже начнут вступление в коммунизм. Все настоящее было заряжено грядущим, все обыденное — возвышенным, и в этом восприятии действительности, в ее устремленности в будущее («Время, вперед! Впе-ред, время!» — звал Маяковский, и его словами назвал вскоре свой роман В. Катаев) созревал новый тип характера советского человека и, стало быть, складывался и новый тип советской многонациональной литературы.

То, что происходило в стране было настолько значительно, в такой мере входило во все области и сферы жизни, перестраивавшейся сверху донизу, что самое отношение к нему не могло быть выражено иначе как в тех формах жизненного и вместе с тем устремленного вперед опыта, которые передавали движение масс в эпоху революции — в событиях гражданской войны и трудового созидания, в жизни революционной массы, в новых чер-

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 271—272.

тах человеческих отношений, хотя очевидно, что в начале и прошлое было, по выражению Ленина, «перевернуто, но не изжито» и настоящее «не проверено, не испытано, не подтверждено опытом, не закреплено» [1].

Не случайно критика второй половины 20-х годов обращалась к таким понятиям, как «романтический реализм» или «реалистическая романтика».

Речь шла именно о том, что самый характер революционного процесса формировал и принципы художественного его изображения, и то конкретное содержание, которое их наполняло!

Каким бы ни был непосредственный предмет этого изображения, самая точка зрения на него художника и характер его художественного осмысления в конечном счете определялись тем пониманием и даже ощущением мира, которые давались художнику решающими общественными противоречиями в эпоху их максимального обострения.

Вне этой обусловленности не могли возникнуть ни романтический пафос, ни реалистическая глубина изображения революционной эпохи, в них она — по выражению Ленина в его работе о Л. Толстом — делала шаг в художественном развитии человечества; именно здесь сочетались субъективная и объективная стороны в творчестве советских писателей, определявшие единство их подхода к жизни, их художественный метод, именно здесь обретал этот метод свое конкретное художественное качество, вне которого такие понятия, как реализм и романтизм, теряют свою историческую определенность.

Период 20-х годов — это период формирования тех общих тенденций литературного процесса, которые по мере их нарастания и укрепления все более сближали советских писателей, создавали основу для возникновения единого Союза советских писателей с широкой формулой общего художественного метода — социалистического реализма.

Мы не говорим здесь, естественно, о том, что он был и у нас — в ряде литератур — и за рубежом подготовлен всем их органическим развитием, и ранняя его стадия относится ко времени, когда годы «в терновом венце революции» были еще впереди.

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 390.

Но после Октября начинается период формирования и развития социалистического реализма в том, повторяем, всемирно-историческом плане рождения нового искусства революции уже как метода, перед которым открыта перспектива массового многонационального воплощения.

Его развитие уже в эти годы свидетельствует прежде всего о том, что он складывается буквально повсеместно в творчестве писателей различных национальностей Советского Союза в процессе претворения того реального жизненного материала, который они черпали в своем непосредственном национально-историческом революционном опыте. Это единство основного творческого направления при всем конкретном национальном его многообразии говорит о глубоком органическом процессе восприятия и творческого осмысления жизни в общесоветском масштабе развития национальных литератур, определяющем закономерность понятия единой советской литературы с общим художественным методом. В плане того огромного и единого процесса формирования основных тенденций этого метода, связанных с поисками художественных ответов на решающие вопросы, которые ставила перед искусством эпоха Октябрьской революции, в особенности очевидным становится, что художественный метод представляет собой неразрывное единство субъективной творческой позиции художника и ее объективной исторической обусловленности самим реальным жизненным процессом. От него зависит и то исторически индивидуальное и неповторимое художественное качество, которое обретают такие общие категории искусства, как реализм, романтизм, и то конкретное их взаимодействие, определяемое именно данным направлением жизненного процесса, движением именно ему присущих противоречий и заложенных в них возможностей общественного развития, в силу которых и самый метод приобретает, в свою очередь, все новый и новый характер, конкретные исторические стилевые формы.

Н. ГЕЙ, В. ПИСКУНОВ

ИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОПЫТА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

1. «Революция до революции»

Западноевропейский реализм XIX века сосредоточился на эстетическом освоении условий и обстоятельств, которыми мотивированы представления, переживания, поступки и характеры людей.

Бальзак запечатлел коренной «геологический» сдвиг в судьбах послереволюционного французского общества в его движении от феодализма к буржуазному мироустройству. «Самосильное» развитие истории захватывает у него все стороны действительности — от экономической и политической сферы до любовных отношений и брачных связей. Человек выступает клеточкой, в которой опосредованно повторяется «структура эпохи» [1].

Общество казалось не только сложным, но и слаженным организмом, требующим для своего описания универсальной художественной системы, равной тем, что воздвигали в науке Кювье, Жоффруа Сент-Илер и Бюффон. Оно расчленялось и классифицировалось на роды, виды и подвиды, анализировалось с такой же тщательностью, с какой зоолог описывает животных или клиницист — болезни. Отсюда картины частной, военной, столичной и провинциальной жизни, призванные, как сказано в предисловии к «Человеческой комедии», составить «опись добродетелей и пороков».

И вдруг рядом с этими словами, уподобляющими общество природному организму, а литературу—разветвлен-

[1] См.: С. Вайман, Еще раз о марксистском определении реализма.— «Вопросы литературы», 1962, № 12.

ной и всеобъемлющей классификационной системе, стоят совсем другие: «Случай — величайший романист мира» [1].

Сам Бальзак опасался этого противоречия, но ничего не мог с ним поделать. Упорядоченное общество толкало мысль к классификационному принципу, а неизрасходованная энергия недавней революции, ее вулканические силы давали о себе знать в этом уповании на возможность непредвиденных поворотов жизни и проявлении необузданных страстей как у Бальзака, так и у Стендаля.

Общество обусловливает поведение человека, регулирует отношения между людьми, ставит пределы их страстям. Но в том-то и пафос бальзаковских героев, что их страсти не умещаются в границах упорядоченного существования. Жизнь еще находилась в состоянии брожения, и писатель не мог не видеть жизненной мощи, дерзкой силы и непреклонности воли представителей третьего сословия. Бальзак ввел в литературу одержимые страстью крепкие натуры, на которых лежат еще отблески шекспировских характеров.

Огромные, подлинно шекспировские страсти отца Горио, Евгении Гранде, Растиньяка, Гобсека направлены, однако, на осуществление целей частных и эгоистических. Бальзаковский мир весь строится на этом противоречии, оно главная пружина «человеческой комедии», потому что поступки людей отъединены от хода истории. Но как бы ни были односторонни герои писателя, они никогда не превращаются в пассивные продукты своей эпохи, а стремятся отбросить заранее установленные рамки, преодолеть наложенные на них обществом ограничения. В его романах представлен первый акт всемирно-исторической трагедии капиталистического отчуждения, при котором энергия общества предстала перед людьми «не как их собственная объединенная сила, а как некая чуждая, вне их стоящая власть, о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают; они, следовательно, уже не могут господствовать над этой силой,— напротив, последняя проходит теперь ряд фаз и ступеней развития, не только не зависящих от воли и поведения людей, а наоборот, направляющих эту волю и это поведение» [2].

---

[1] О. Бальзак, Собр. соч., т. 1, Гослитиздат, М. 1951, стр. 6.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 3, стр. 33.

Создание детерминированного средой, мотивированного обстоятельствами характера было художественным открытием, которое продиктовано общественным развитием XIX века. Опираясь на устоявшиеся формы жизни, реализм овладел гибкими средствами исследования, нашел и утвердил новую художественную концепцию. Писатели-реалисты отходят от готовых эстетических канонов, их стили видоизменяются в зависимости от характера, профиля и глубины исследуемого жизненного пласта.

У Бальзака мир помогает понять человека, человек — мир. Но чем дальше заходит процесс капиталистического отчуждения, тем больше в европейском романе утверждается мысль о фатальной предопределенности существования, которая оттесняет на второй план пафос бальзаковской преобразующей активности.

Следовавшие за Бальзаком французские романисты были убеждены, что достаточно знать, чем человек владеет, чтобы предсказать, о чем он думает. Отсюда — циклопическая постройка «Ругон-Маккаров» Золя, где богатство жизни с позитивистской тщательностью разнесено в периодическую систему характеров, согласно их общественному положению, социальной принадлежности и биологической полноценности. Отсюда и парадоксы Флобера, будто наука — лучший образец для современного художника: «Я полагаю, что большое искусство должно быть научным и безличным» [1], или: «Старайтесь уцепиться за науку, чистую науку; полюбите факты, как таковые. Изучайте идеи так, как натуралист изучает муху» [2]. Во всех этих высказываниях немало полемического задора. Но за ними стоит также и увлеченность первооткрывателей.

Возникший в конце века натурализм свидетельствовал, однако, об опасности, которая подкарауливала художников, руководствовавшихся изображением человека только как продукта среды: преобразующая активность остается на втором плане, характер и поступки героя предопределены, он легко попадает в плен биологической наследственности.

Это восприятие действительности во многом чуждо русскому реализму, на что сразу обратили внимание про-

[1] «Литературные манифесты французских реалистов», изд-во писателей в Ленинграде, 1935, стр. 15—16.

[2] Гюстав Флобер, Собр. соч., т. 8, Гослитиздат, М. 1938, стр. 104—105.

ницательные умы, чуткие и восприимчивые знатоки искусства. Г. Брандес, сопоставляя реализм Золя и Достоевского, тонко заметил, что действие романов французского писателя нередко группируется вокруг образов вещей и предметов, которые приобретают символическое значение. В «Записках из Мертвого дома» «тюрьма сама по себе никого не поглощает, никого не мучит, не навлекает на себя ненависти и проклятий. Она — мертвая вещь. Вся жизнь сосредоточена в личностях заключенных, весь художественный свет падает на них» [1].

В отличие от западноевропейского реализма, который сложился в условиях развитых буржуазных отношений и отразил известную устойчивость социальных типов, русский реализм возник и развивался на почве многоукладного, нестабильного общества, таившего самые неожиданные, причудливые и сложные переплетения и комбинации.

Вспомним ленинские слова, которые Горький приводит в своем очерке-портрете: «Все, до последнего человека, втянуты в круговорот действительности, запутанной, как она еще никогда не запутывалась» [2]. Эти слова были сказаны уже после революции, но пестрота и запутанность жизни характерны и для предшествующей эпохи, которую улавливала и выражала классическая литература. Писатели-реалисты запечатлели момент, когда общество стало видоизменяться, развиваться с невиданным историческим ускорением.

Все переворотилось в мире, изображаемом Толстым, и еще только укладывается. «Преступные» порывы мысли и сердца бушуют в книгах Достоевского. «Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно»,— убеждает студент Саша из чеховской «Невесты». Жизнь взята в постоянном движении, изменчивости, стремительном динамизме, который исключал всякую возможность окостенения, устойчивой классификации.

Русская литература, начиная с Толстого и Достоевского, настойчиво отказывается от бытописания, от «отвердевшего, «исчисленного и измеренного» показа человека, от «овнешняющего заочного определения», делаю-

[1] G. Brandes, Menschen und Werke, Frankfurt am Main, 1894. S. 252.

[2] М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, Гослитиздат, М. 1952, стр. 30.

щего героя «безнадежно предрешенным и законченным» [1]. Против обреченности подымает голос даже смиренный Макар Девушкин, увидевший в гоголевском Башмачкине «пашквиль» на себя. И уж совсем не хотят с ней мириться Андрей Болконский, Анна Каренина или Константин Левин, который, считая себя последователем Ипполита Тэна, при виде высокого безоблачного неба вдруг осознает малость науки перед лицом бесконечности жизни. О том же задумывался и герой «Скучной истории» Чехова. Подводя итоги жизни, он произносит главные для него слова: «Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие».

Ведя переоценку всех ценностей, предчувствуя неизбежность всемирно-исторических перемен, русская литература конца XIX века противопоставляет устойчивому быту безграничность бытия, позитивизму — новую правду о человеке, расчисленности — возможность и необходимость бесконечного развития личности.

Достоевский решительно выступил против принципа «среда заела», обнажил прямолинейность и односторонность такого объяснения поступков и судеб людей, поднял бунт против «безответственности» героя за происходящее. Задача искусства, как ее понимает писатель, в восстановлении «погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» [2]. Это отразилось в психологической мотивировке, сюжетике и поэтике его романов страстей и исступленных нравственных исканий, где все, по словам автора, взято «в лихорадке и синтезе».

Творчество Достоевского сосредоточено на судьбах человека в сдвинувшемся мире, устремлено к широкому пониманию человеческой природы, в которой запечатлена вся история человечества. Писатель был потрясен страшным разобщением личности и общества, с болезненной чуткостью воспринимал увечья души человека, отторгнутого от других людей. Силой гения он поднимает на поверхность пласты действительности, которые, как и самого художника, раздирают внутренние несогласия.

[1] М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, «Советский писатель», М. 1963, стр. 78.

[2] Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XIII, М.—Л. 1930, стр. 526.

Все противоречия вместе живут — таков исходный постулат художника. Сам человек выступает средоточием этих всемирно-исторических противоречий. И поэтому преступление бедного студента Раскольникова, зарубившего топором старуху-процентщицу, служит плацдармом, на котором писатель ищет ответа на вопросы, заданные миру Наполеоном. За поисками подростком своего места в жизни грозно маячит ротшильдовская тема. Версилов становится свидетелем Парижской коммуны, и в произведение властно входят проблемы всемирной истории. Кантовские антиномии, фаланстеры утопических социалистов, нечаевский процесс, противостояние почвенничества и западничества, развитие революционных идей в России — все становится строительным материалом грандиозной художественной системы.

Глубже других заглянув в человека, писатель ужаснулся заложенным в нем противоречиям, безрезультатности столкновения противодействующих начал. Весь мир входит в человека, но человеку нет выхода в мир, чтобы утвердить в нем красоту, справедливость, всечеловечность. Писатель с трагическим исступлением искал этого выхода, стремясь помочь людям, ощущая громадную нравственную ответственность, лежащую на нем. И всякий раз он сталкивается с идеей социализма, на опровержение которой бросает все силы своего таланта, но она снова возникает перед ним во всей своей неопровержимости.

История у Достоевского не приходит на помощь его этическим и эстетическим идеалам, и тогда появляется князь Мышкин, по замыслу писателя, современный Христос, прозревающий сокровенные глубины бытия, лишенный, однако, возможности исцелять мир от его недугов. Князь Мышкин может опереться только на моральные заповеди, к которым люди глухи.

Идиотизм жизни, в которой мораль бессильна, а сила аморальна, делает правдоискателя идиотом. Достоевский болезненно переживает эту печальную истину, но не в силах ничего изменить. В его романах происходит смещение от эпического сюжета к драматической сшибке субъективных идей. Возникает трагическое действо, неразрешимое столкновение противоборствующих начал. Борьба доведена до предела, достигает накала, который не может не привести к взрыву.

«При всех различиях между Достоевским и Толстым,— пишет исследователь русского реализма,— у того и другого мир показан на грани катастрофы, когда от всех людей, вместе взятых, и от каждого человека в отдельности требуется максимум усилий, чтобы избежать ее и вывести историю на надежный путь» [1].

Отсюда такая особенность русской литературы, как упор на личностное своеобразие человека, на исследование нравственных возможностей, заложенных в людях.

Задавшись целью показать текучесть и многослойность характера, Толстой и Достоевский пришли к диалектике души, сумели безгранично раздвинуть рамки личности, включить в сферу индивидуального сознания опыт всего мирового целого. Писатели как бы расщепили атом человеческого характера. При таком подходе к характеру обнаруживается скрытая в нем внутренняя энергия, которая должна быть высвобождена, с тем чтобы проявить себя опять-таки в русле реальных общественных и исторических обстоятельств, а не вопреки им, как у романтиков. Благодаря гениальным открытиям Толстого и Достоевского реализм нового времени преодолевает образовавшийся художественный разрыв между детерминизмом обстоятельств и свободой воли.

Ни на минуту не мирясь с тем, что человек все дальше отходит от людей, живет обособленной единицей, писатели критического реализма с героическим энтузиазмом стремятся открыть в самой жизни истоки коллективности, начало всечеловечности. В этом страстном поиске они устремлены к гуманистическим ценностям и потому отрицают официальные формы коллективности, такие, как классовое общество и эксплуататорское государство. Современное общество не давало им оснований для надежды на объединение людей. Самые зоркие художники провидели зреющие антагонистические противоречия, улавливали движение исторического процесса, направленного против человека. И если господствующая идеология строилась на отождествлении официальной государственности и официальной народности, на провозглашении государства единственным выразителем коллективности и всеобщности, то Толстой, синтезируя опыт реализма

---

[1] Б. Бурсов, Национальное своеобразие русской литературы, «Советский писатель», М.— Л. 1964, стр. 331.

XIX века, считает только народ носителем национального сознания, нравственных устоев, коллективных принципов. «Мысль народная» движет «Войной и миром».

Война и мир — это великое противостояние сущностных сил бытия. В роман Л. Толстого вошел конфликт таких всемирно-исторических масштабов благодаря тому, что единоборство России и Франции осмыслено в большой философской перспективе, дано в столкновении двух принципов — государственности Наполеона и народности Кутузова.

Мир был на равных с войной в эпоху подъема русского общественного движения, когда «нерешенный, висящий вопрос жизни и смерти заслонил все другие предположения», как сказано у Толстого. Но по мере развития социальных антагонизмов, торжества воронцовско-каренинского бездушия, поэтическая стихия жизни все больше уступает место прозаическому расчету и холодной условности. Война становится едва ли не единственным принципом отношений между людьми. Рвутся последние узы, связывающие дворянство и простолюдинов, все слои общества; требование «навалиться всем миром» утрачивает всякий смысл, так как народ, с одной стороны, и Корчагины, Карепины, Воронцовы, с другой, поставлены во враждебные отношения.

Центр тяжести толстовского гуманизма перемещается в глубины народной жизни. Здесь писатель находит прочное основание для своих этических и эстетических идеалов. Подлинное «воскресение» — в обращении к правде народной. Только так возможно обрести утраченную естественность мировосприятия, непосредственность и зоркость чувств. С народной точки зрения писатель просматривает различные «этажи» действительности, выносит приговор всем явлениям жизни. В толстовском «Воскресении», появившемся на рубеже двух столетий, как бы подытожены результаты развития критического реализма XIX века, с огромной художественной силой сконцентрирован пафос русской литературы. В романе о суде-расправе над Катюшей Масловой подвергнуто суду совести все русское официальное общество сверху донизу, вынесен бескомпромиссный приговор собственности, государству, казенной морали.

Исследователи творчества Толстого справедливо считают, что им был создан новый жанр социального

романа. Идея отрицания, доведенная до последнего предела, продиктована потребностью выразить свой символ веры, утвердить идею возрождения поверженного человека и необходимость новой жизни. Толстовское творчество потому и стало своеобразным зеркалом русской революции, что в нем с предельной художественной энергией звучит отрицание власти буржуазного отчуждения и с трагической силой бьется мечта о новом человеке.

«Я не только думаю,— писал Л. Толстой в 1891 году,— что жизнь, основанная на законах Христа, как они выражены в нагорной проповеди, должна быть осуществлена очень скоро, но убежден в том, что в этом единственное избавление нашего христианского человечества от полного уничтожения и что мы теперь дошли до такого критического положения, что мы будем вынуждены руководствоваться этими законами... И потому мы все обязаны жить теперь так, как будто законы эти управляют в мире» [1].

В присущей Толстому фразеологии выражена высочайшая нравственная требовательность, этический максимализм, предполагающий немедленный выход из существующего положения вещей.

Аналитический метод Толстого обладает такой проникающей силой, улавливает и раздагает такие мельчайшие клеточки жизни общества и человека, что дальнейшее движение в этом направлении чревато опасностью распадения реалистического художественного образа, и потому к Толстому вполне применимы слова, сказанные Горьким о Чехове: «Вы убиваете реализм».

Наряду с центробежными силами в творчестве Толстого действуют, однако, и центростремительные; аналитическое начало дополняется и обогащается постоянным поиском нового эпического синтеза. Между этими двумя полюсами простирается художественный мир писателя. Но оба его полюса — и доведенный до огромной концентрации аналитизм, и синтетический народный характер — уже не умещаются на сетке координат, которой традиционно принято измерять искусство критического реализма. В книгах позднего Толстого таится возможность открытия новых творческих горизонтов, они как бы образуют распутье литературы XX века.

Приближается, наступает время революций и истори-

[1] Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 65, стр. 239.

ческих взрывов, которые ломают размеренное движение, устойчивое и соизмеримое уступает место только еще кристаллизующемуся, несоизмеримому с прошлым. Диалектика души — чуткая реакция на изменения бытия. Но сведение развития литературы только к художественным открытиям Толстого и Достоевского, как бы грандиозно ни было сделанное ими, в частности, в сфере постижения психологии, означало бы обеднение картины русской классической литературы XIX — начала XX века, и поэтому не давало бы достаточных данных для понимания дальнейшего литературного движения, в котором так много значил и лирический синтез Чехова.

Лиризм у Чехова становится универсальной категорией реализма, строительным материалом прозаического образа, всепроникающей особенностью мировоззрения художника, соединительным звеном между реальным и идеальным. Такой лиризм предполагает не только правдивое изображение сущего и его оценку, но и прорыв за пределы непосредственного опыта, авторскую раскованность, устремленность к гармоническому началу, одержимость идеалом, предчувствие справедливого порядка вещей. Этот лиризм заряжен грядущим изменением мира.

На сцене ничего не происходит: действующие лица пьют чай, разговаривают о пустяках, слушают тишину, даже не подозревая, что решаются их судьбы, а чуткое ухо художника в это время улавливает подземные толчки. Такого прежняя литература не знала. Она стремилась уловить и выразить нарастающие темпы исторического развития, передать новые ритмы бытия. И если Достоевского не могло удовлетворить изображение устойчивых откристаллизовавшихся типов, что делают такие его предшественники, как Гончаров, и если он весь устремлен к улавливанию быстро бегущего, сиюминутного, но не менее важного, чем устоявшееся и уходящее в прошлое, то его младший современник — Чехов, захвативший своим творчеством следующую четверть века русской литературы, стремится соотнести пестроту современности с новым и более высоким состоянием жизни, достижимым в отдаленном будущем. Перед нами яркий пример нового типа «дальнодействия» между историей и писателем-реалистом.

В книге «Народный театр», написанной на рубеже двух эпох, Ромен Роллан обосновывает свое понимание

литературы, которое характеризует искания многих писателей XX века. Он говорит о преобразовании искусства во имя жизни, и потому молодой писатель вступает в спор с Флобером, Мопассаном, Гонкурами, призывая не фиксировать устоявшиеся характеры и явления, а стремиться к высвобождению искусством жизненной энергии.

Этому учились у русской классики представители «новой волны» западного реализма, пришедшие в литературу на рубеже двух веков. Сильная рука Толстого была, по признанию Р. Роллана «поддержкой в духовном одиночестве на Западе. Его яркое провидение душ и вещей обновило для меня зрелище вселенной» [1]. Ему вторит Томас Манн, размышляя над страницами «Анны Карениной»: «Значит, есть все-таки на свете нечто такое, что может дать человеку больше, чем безрадостные выводы науки девятнадцатого века, считающей, что жизнь лишена какого бы то ни было смысла...» [2]

Русская литература, вбиравшая в себя энергию революции, устремлена к преобразованию жизни. Диалектика души, интеллектуальное многоголосие, обращенный в будущее лиризм — эти завоевания русского критического реализма дополняют друг друга в целеустремленном творческом поиске. В них заложена активность, которая сродни революционной. Сначала такая мысль может показаться красивой метафорой. Нужно ли сближать столь отдаленные представления, взятые из разных сфер? Но постепенно вдумываясь, понимаешь, что в разном есть и общее — это творчески преобразующее начало, служение идеалу, борьба за его осуществление, за создание гармонического человека. И потому прав был Генрих Манн, с полным основанием назвавший русскую литературу XIX века «революцией до революции».

Это образное определение стало возможным благодаря тому, что Россия, ее духовная жизнь, культура, прошлое и настоящее воспринимались во всем мире через призму Октябрьской революции.

В словах Генриха Манна — не только характеристика русского реализма, но и признание великой роли социалистической революции, которая определила направле-

---

[1] Леонид Гроссман, Собеседник Толстого, М. 1928, стр. 99.
[2] Томас Манн, Собр. соч., т. 10, Гослитиздат, М. 1961, стр. 270.

ние художественного творчества. Революция помогла писателям мира осмыслить роль и значение русской классики, по-новому понять ее освободительный пафос, псступленные нравственные искания. Оказав огромное влияние па их собственные взгляды, революция способствовала формированию художников-борцов, позволяя разобраться в реальной исторической ситуации, занять передовые позиции. Интернационализм революционных идей открыл Г. Манну и Я. Гашеку, Р. Роллану и Б. Шоу, Т. Драйзеру и Шону О'Кейси подлинные глубины национальной жизни своих народов.

2. Лирика и революция

В 1910 году умер Лев Толстой, ушел из жизни Врубель, не стало Комиссаржевской. Эти три смерти оставили глубокий след в душе и сознании Александра Блока. В предисловии к поэме «Возмездие» Блок замечает, что Комиссаржевская унесла с собой всепроникающий лиризм, который она вдохнула в театр. Смерть Врубеля положила предел его «безумной» идее субъективности, творящей новые миры. Без Толстого русская литература осиротела, утратив гения мудрой человечности. Каждый пз трех умерших художников был для Блока целой эпохой, в сделанном ими автор «Двенадцати» хотел видеть необходимые составные части нового искусства.

Литература нового времени — при всех ее мучительных противоречиях, многочисленных отступлениях — развивалась под знаком лиризма, могучей субъективности, мудрой человечности. Это бросалось в глаза разным свидетелям и участникам литературного движения тех лет — М. Горькому и Л. Андрееву, В. Маяковскому и А. Белому, которые верили, что искусство вступает под неведомые созвездия, должно обновить свой язык, идти к читателю еще нехожеными путями.

То, что представлялось Блоку концом, было только началом. После чеховского лиризма в русскую литературу хлынула мощная лирическая стихия самого Блока и Маяковского. Толстовское человеколюбие было подхвачено горьковским гимном человеку. Наконец, пересоздание мира смелым художественным воображением, вторжение фантазии, субъективности, стремящихся помыс-

лить жизнь, какой она может быть, стали потребностью искусства XX века. Гипотетическое изображение действительности, опирающееся на мечту о жизни по законам красоты, независимо от авторского намерения несет в себе признание изменяемости мира. Лермонтовский «Демон» вдохновил Врубеля на создание подчеркнуто-необычных образов, которые напряжены могучей волей, нечеловеческой тоской по утраченному величию и еще не обретенной красоте. Тот же волевой порыв к достижению недостижимого и в «Поэме экстаза» Скрябина. Он — и в романтических произведениях молодого Горького, который с позиций романтического неприятия сущего создает образ сильного героя, символизирующего возможность преобразования действительности и выступающего ее демиургом. Тяга Горького к исключительному свидетельствовала о стремлении высвободить силы, способные изменить жизнь. Писатель утверждает несоизмеримость своего героя со сложившейся иерархией общественных отношений, наделяет его творческой силой, идущей из глубин народа.

Все эти выдающиеся культурные явления XX века связаны с революционным переворотом в стране. И хотя для многих, по мнению Блока, революция была «чудом», «скорее просто неожиданностью, как крушение поезда ночью, как обвал моста под ногами, как падение дома» [1], этот взрыв невиданной силы, который потряс Россию до самого основания, подготовлялся годами. И чем больше взрывчатки накапливалось в жизни, тем больше ее становилось в литературе. Можно смело утверждать, что развитие искусства шло под знаком революции, которая входила в жизнь как явление всеобъемлющее и всепроникающее; грядущий исторический сдвиг требовал самоопределения от каждого. Если Блок в статье «О реалистах», датированной 1905 годом, восклицал: «Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки» [2], то З. Гиппиус и Д. Философов считали, что революция не нуждается в певцах, и обращение к революционной тематике губит искусство. «Революция дело человеческое,

---

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 7, Гослитиздат, М. 1963, стр. 255.

[2] Там же, стр. 114.

творчество дело божье,— писал Ю. Балтрушайтис.— Стало быть: кесарево — кесарю, а божие — богу» [1].

Ощущение предгрозья было эмоциональным образом эпохи, и, может быть, эту общую наэлектризованность токами революции имел в виду Горький, раздумывая о книге по истории русской литературы XX века: «Такая книга, — писал он И. А. Груздеву, — дала бы читателю весьма широкую «картину мнений», отразила бы сумятоху эпохи, да и, вероятно, помогла бы ему в оценке Горького как «художника» и как типичного — я смею думать это — русского литератора XX века.

Поясняю, именуя себя самого «типичным», я титул этот отношу и к бывшим товарищам моим: Андрееву, Арцыбашеву, Бунину, Куприну и еще многим друзьям. Пора отметить, что во всех нас было и есть нечто общее. не идеологически, разумеется, а эмоционально» [2].

Именно потому, что XX век с самого начала заявил о себе в России как эпоха массового революционного действия, потому, что на авансцену истории с невиданной прежде силой выдвигались народные массы, просто нельзя было не услышать отдаленного гула событий. И одни испытывали чувство смятения, были охвачены страхом, восклицая, подобно В. Ходасевичу:

...засов тяжелый
Кладу на дверь, чтоб ветер революции
Не разметал моих листов заветных.

Другие ликовали: «Пусть сильнее грянет буря!» При глубоком внутреннем различии в восприятии и отношении к надвигающимся событиям общим было предчувствие их неминуемости и небывалости. На смену лирическим надеждам, мечтам о далекой невесте всех невест и небе в алмазах приходит реальное предощущение, повышенная чувствительность, сейсмографическая восприимчивость приближающихся катаклизмов.

Оно — это предощущение — в блоковских ямбах:

На непроглядный ужас жизни
Открой скорей, открой глаза,
Пока великая гроза
Все не смела в твоей отчизне,—
Дай гневу правому созреть,
Приготовляй к работе руки...

[1] «Свобода и жизнь», 1906, № 12.

[2] «Литературное наследство», т. 72. Горький. Леонид Андреев. Неизданная переписка, «Наука», М. 1965, стр. 463.

Не можешь — дай тоске и скуке
В тебе копиться и гореть...
Но только — лживой жизни этой
Румяна жирные сотри,
Как боязливый крот, от света
Заройся в землю — там замри,
Всю жизнь жестоко ненавидя
И презирая этот свет,
Пускай грядущего не видя,—
Дням настоящим молвив: *нет!*

Это стихотворение датировано 1911—1914 годами, и в нем с большой энергией переданы чувства поэта накануне огромных исторических переворотов, которые определят ритмы XX века. Но здесь не только уловлена музыка эпохи, а и сформулирована эстетическая программа поэта, обозначен необыкновенно существенный рубеж его творческого развития:

Да. Так диктует вдохновенье:
Моя свободная мечта
Все льнет туда, где униженье,
Где грязь, и мрак, и нищета.
Туда, туда, смиренней, ниже,—
Оттуда зримей мир иной...

Творчество Блока строится на постоянном всеохватном сосуществовании двух миров — прозы и поэзии, реальности и мечты, прошлого и будущего. Если одни из его современников призывали взять грубый кусок жизни и творить из него сладостную легенду, если другие с недоверием относились ко всякого рода легендам и символам, то поэзия Блока от начала до конца находилась в двух измерениях, которые только и могут дать представление о поисках и свершениях поэта.

Двухмерность просвечивает сквозь каждое слово, каждую строку его стихотворений. Верх и низ, поэзия и реальность всегда сосуществуют, преломляясь друг в друге. Эволюция поэта раскрывается через подвижное соотношение этих двух миров, пребывающих во взаимодействии и получающих все новое наполнение благодаря его исключительной исторической чуткости. Но трагическое положение поэта в том и состояло, что, говоря о будущем, он не всегда знал, что прорицает. Отсюда тема страха перед временем и пространством, которая ощутима в творчестве поэта.

Мир иной. Сначала это стихи о Прекрасной Даме, порывы к неземному совершенству, поэтика «красной тай-

ны и белой мечты». Мысль поэта устремлена к горним вершинам, освобождена от земного притяжения, и потому образы почти лишены реальных примет, зримых очертаний. Они организованы музыкой стиха, цветовой гаммой, что связано с их абсолютной духовностью и невещественностью. Молодой Блок не разделяет тютчевского: «Мысль изреченная есть ложь». Мысль может быть изречена, но для этого нужны особые, летучие, зашифрованные слова-намеки. И в иллюзорной сфере блоковской мечты, где, казалось бы, нет места посюстороннему, бьется земная мысль, кровоточит живое сердце, сюда доносятся крики мольбы и страданий, кипят страсти, как в дантовском аде. Полно глубокого смысла, что поэт берет апокалипсические мотивы, обращается к Экклезиасту. Если это и мистика, то мистика грандиозных исторических предощущений. И оказывается, что мир иной — не бестелесная потусторонность, не пылкая игра фантазии, а сублимация реальных противоречий и пророчество.

Уже в одном из ранних произведений «Аграфа догмата» Блок пишет о «неисчислимом хаосе», «ужасе вечного сомнения» «в дыму безверья и смятенья»:

Тяжелый огнь окутал мирозданье,
И гром остановил стремящие созданья.
Немая грань внедрилась до конца.

Это подобно образу тьмы у Л. Андреева, апофеозу смерти Сологуба, хаосу Мережковского. Блоковский мир, однако, не укладывается только в этот образный ряд, не сводим к печальной мудрости: «Так было — так будет», «было прахом — будет прахом». Поэт видит и другую линию развития, которая обозначена уже в следующей строфе:

Из мрака вышел разум мудреца,
И в горной высоте — без страха и усилья —
Мерцающих идей ему взыграли крылья.

Не всегда эти два образных ряда соседствуют так наглядно, как в цитированном стихотворении. Но они всегда поэтически зашифрованы в стиле, определяют подтекст лирики, пафос творчества.

Эти сферы поэтического сознания противостоят, дополняя друг друга. Идеальное — не потустороннее, а *иное* по отношению к прозе жизни, ее грубой низменности. И чем теснее блоковская красота сближается с реаль-

ностью, приобретая все более зримые земные очертания, тем враждебнее оказывается она повседневности, тем непримиримее с самодовольной буржуазностью.

Прекрасная Дама превращается в незнакомку, идеальное все больше обретает земные очертания, не утрачивая своей возвышенной одухотворенности. Но вот что интересно: по мере того как блоковский идеал красоты и совершенства получает реальное обоснование, стремительно нарастает конфликт между идеальным и прозой жизни, бытием и бытом. Теперь они не просто противостоят друг другу, но становятся антагонистами. Вечная возлюбленная входит «с цветком нездешних стран», она пылает костром, уподобляется языкам пламени, и все это на фоне реальности, представленной обобщенно: «зимний холод», «северный туман», «снежная пыль». Вечная любовь, неземной огонь — и стужа жизни, окружавшая поэта; красота, отлетевшая от людей; эстетика, разошедшаяся с этикой. Здесь у Блока, однако, не две системы поэтических символов, как у романтиков, а две точки отсчета единого мира, напряженного противоречиями, включающего в себя приемлемое и неприемлемое, искомое и отвергаемое.

Под пером поэта трансформируются оба мира — и мир Прекрасной Дамы, и мир вечной стужи, которые, сближаясь, все дальше отдаляются друг от друга. В стих входят образы, у которых теперь вполне реальное основание. Это «девичий стан, шелками схваченный», «в кольцах узкая рука» и «пьяницы с глазами кроликов», «лакеи сонные», «скука загородных дач». Тлетворный дух этого второго мира столь силен, что даже проникает в окружающую природу, загрязняя и опошляя ее:

А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск!

Начало XX века знаменует наступление одного из самых серьезных кризисов художественного сознания, когда-либо известных истории литературы. Поэзия и реальность, красота и повседневность все дальше отдаляются, замыкаются в себе, независимые друг от друга, как в «Соловьином саду». Они непримиримы: поэзия отлетела от жизни, а проза, вторгаясь в поэзию, грубо выталкивает красоту. Поэт стоит на распутье. Одна дорога ведет в мир сладостной легенды, зашифрованных симво-

лов, бестелесных аллегорий. Другая возвращает к житейской поденщине, к «черному хлебу фактов», к вечно нагруженному ослу, которому нет хода за изгородь «соловьиного сада». Возникают разрозненные картины, в которых уловлены изначальные основы бытия, сложность мира рядом с экспрессией жизни, «испуганное воображение» и факты, символика и грубая реальность.

Об этом с нескрываемым опасением писал Блок, раздумывая о судьбах русской поэзии, об утрате ею духа целостности и полноты. «Однозвучный шум водопада сменился чародейным пением многих мелких струек, и брызги этих лирических струек полетели всюду: в роман, в рассказ, в теоретическое рассуждение и, наконец, в драму. И влияние современной лирики — искусства передачи тончайших ощущений — может быть, было особенно пагубно для драмы. Кажется, самый воздух напоен лирикой, потому что вольные движения исчезли так же, как сильные страсти, и громкий голос сменился шепотом. Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и крепкие цепи, поддерживающие и связующие драму» [1].

Но есть дорога самая крутая, самая трудная. Она ведет к преобразованию жизни по законам красоты. Творцы новых небывалых художественных миров еще не знали о ее существовании, хотя и верили, что она должна быть. Ее в озарении революции различил Блок.

Даже когда эта дорога была еще сокрыта от глаз поэтов, поэзия делала свое дело. Подобно тому как гармония искусства подвигла А. Эйнштейна на поиски всеобщего гармонического принципа мироздания, преображенный искусством мир взывал к преображению жизни.

Даже когда дисгармония правит стихом Блока, когда диссонирующие мотивы определяют лирический строй, когда стихотворения зрелой поры открыты противоречиям, которые «все вместе живут», поэтический мир не разрушен. Он другой, чем в стихах о «Прекрасной Даме», но по-прежнему поэтичен. Блок тем и отличается от своих предшественников, что строит поэтическую систему на сосуществовании несовместимых начал.

Гете, Моцарт, Пушкин всему стремились найти место в едином целом, организованном по законам гармонии. Блок вслед за Толстым и Достоевским, которые ввели

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 5, стр. 164.

в прозу борьбу противоположностей и разорванность мира, организуют свою лирику на дисгармоническом принципе, положив начало поэзии XX века, который с его мировыми войнами, революционными взрывами, потрясающими научными открытиями, невиданными взлетами и падениями человеческого духа, задал художественному сознанию, казалось бы, неразрешимые задачи.

Поэтический образ во многих случаях не выдерживает этой непомерной нагрузки, — происходит расщепление художественного сознания, которое, отказываясь от синтетичности, смиряется со своим бессилием, начинает двигаться по узким боковым дорожкам.

Блок думал иначе, мечтал о музыке революции, прозревал в ней новую основу миропорядка, которая поможет наконец собрать воедино разнообразные и противоречивые впечатления действительности, увидеть общий исторический эквивалент всего, что происходит вокруг, вернуть поэзии ее всеобщий смысл, «единый музыкальный напор».

Уже на революционном подъеме 1905 года в поэзию Блока врываются заново осмысленные темы Петербурга, родины, народа. Скорее даже не новые темы, а поэтические откровения, определяющие художественное ви́дение жизни и всю образную систему. Если на первом этапе его творчества реальность давала о себе знать глухими намеками, зашифрованная в символах; если затем она воспринимается как проза жизни, грубая антитеза хрупкой и нежной мечты, то постепенно она получает все более многостороннюю эстетическую трактовку, все более широко и властно входит в мир блоковских образов. Революция открыла поэту объемность реальной жизни, не поддающуюся одномерным определениям, помогла ему увидеть реальность, расщепленную на буржуазную прозу жизни и народную стихию.

Стихотворения по-прежнему строятся на контрастах, поэтический огонь, как и раньше, высекается из столкновения двух противоборствующих начал, но это уже не небесное и земное, а несовместимые противоречия самой реальной жизни:

> В окнах, занавешенных сетью мокрой пыли,
> Темный профиль женщины наклонился вниз.
> Серые прохожие усердно проносили
> Груз вечерних сплетен, усталых стертых лиц...

Женщина в узорных кружевах — жительница верхних этажей — и другая, дочь улицы, в красном платье с непокрытой головой:

А она лежала на спине, раскинув руки,
В грязно-красном платье, на кровавой мостовой.
Но из глаз открытых — взор упорно-дерзкий
Все искал кого-то в верхних этажах....
И нашел — и встретился в окне у занавески
С взором темной женщины в узорных кружевах.

Традиционные у Блока верх и низ, идеальное и прозаическое теперь как бы меняются местами, и то, что было наверху, при ближайшем рассмотрении теряет свое право на поэтическое превосходство, а находящееся внизу оказывается все более истинным и разумным. Процесс этого пересоздания художественного мира был чрезвычайно сложен и мучителен, затянулся на долгие годы. Поэзия уже не может удовлетворить гармонические созвучия неземной красоты, а земное еще не звучит, и появляются строфы, которые читаются почти как ритмизированная проза:

Ведь я — сочинитель,
Человек, называющий все по имени,
Отнимающий аромат у живого цветка.
. . . . . .
И потому я хотел бы,
Чтобы вы влюбились в простого человека,
Который любит землю и небо
Больше, чем рифмованные и нерифмованные
Речи о земле и о небе.

Музыкальная стихия ямба была у раннего Блока всеобъемлющей. Но постепенно рядом с гармоническими строфами появляются дисгармонические, тональность оттеняется атональностью. Ритмические перебои свидетельствуют о перестройке устоявшейся поэтической системы. Они подобны затрудненному дыханию путника, идущего в гору. Блок не жалеет усилий, чтобы ввести в поэзию «страшный мир», о котором он так часто говорил.

И подчас пророческая мысль Блока опережает глубинные поэтические преобразования:

Барка жизни встала
На большой мели.
Громкий крик рабочих
Слышен издали.
Песни и тревога
На пустой реке.

Входит кто-то сильный
В сером армяке.
Руль дощатый сдвинул,
Парус распустил
И багор закинул,
Грудью надавил.
. . . . . .
Вот они далеко,
Весело плывут.
Только нас с собою,
Верно, не возьмут!

Стихотворение датировано декабрем 1904 года. Поэт слышит «крик рабочих», ощущает их силу, готовую сдвинуть с мели барку жизни. Но новая мысль остается в кругу традиционных образов и представлений, привычных поэтических ассоциаций и символов. Блок чувствует неизбежность перемен и свою от них отчужденность.

Постепенно, однако, «факты, казалось бы столь различные», взятые «из всех областей жизни», получают «один музыкальный смысл» [1], согласуются с новым душевным строем поэта.

Он пишет в 1917 году: «...волею судьбы я поставлен свидетелем великой эпохи» [2]. Революция безгранично раздвинула лирический мир поэта, вдохнула в его поэзию огромное общее содержание, которое вырвалось за рамки эгоцентрического восприятия. «Революция,— заносил А. Блок в свой дневник от 1 марта 1918 года,— это: я не один, а мы» [3].

Обновление поэтического мировосприятия, вызванное историческими переменами и подготовленное всем предшествующим творческим путем художника навстречу жизни, обусловило появление «Двенадцати» — гениального произведения о революции.

Мир напрягся и зазвучал музыкой, и это позволило Блоку подняться на высшую точку его поэтического гения. То, к чему поэт рвался долгие годы, что давалось с огромным мучительным трудом, вдруг развернулось в исполинскую панораму взмятенной и вздыбленной страны. «Двенадцать» — Россия Блока, увиденная и воспетая в ее волевом порыве.

---

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 3, стр. 297.
[2] Александр Блок, Записные книжки, Гослитиздат, М. 1965, стр. 316.
[3] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 7, стр. 328.

В предисловии к «Возмездию» поэт писал, что каждая глава будет «обрамлена описанием событий мирового значения; они составляют ее фон» [1]. И то, что в эпической поэме было всего лишь фоном, врывается, как кипящая лава, в «Двенадцать».

Взят частный и неприметный эпизод, разыгравшийся на улицах революционного Петрограда. Но двенадцать красногвардейцев уподобляются апостолам, их марш по заснеженным улицам города — поступи мировой истории. Поэма звучит как космическая оратория; и хотя здесь в финале появляется Христос, это не священная история, а революционная история народа.

Творец «Двенадцати» оказался провозвестником лиризма совершенно нового типа, который не отступает перед натиском грубого факта, не огрубляет мир, но распахнут навстречу жизни и ее противоречиям, резким словам, хаотическому потоку впечатлений. Этот лиризм объемлет живое многообразие бытия, утоляет жажду от всех источников.

Ритм поэмы «исключительно разнообразен: он вбирает в себя и разговорный свободный стих (начало), и фольклорный ритм плясовой частушки («Как пошли наши ребята в красной гвардии служить»), и интонацию мещанского романса («Не слышно шума городского»), и пафос революционного лозунга («Революцьонный держите шаг»), и уличный язык голытьбы («Запирайте етажи»), и припев революционной песни («Вперед, вперед, рабочий народ»), и, наконец, все нарастающий к концу поэмы и подчиняющий себе все интонации торжественный и неуклонный ритм державного шага революции» [2].

Все идет в дело: политические лозунги, уличный и солдатский жаргон, разухабистая частушка. Пафос и сатира, высокая символика и натуралистические подробности, контрасты и ритмы разноголосого мира. Лиризм Блока, вобравший в себя музыку революции, по художественной своей емкости становится вровень с самыми крупными обобщениями, призванными отразить новую действительность. Лирический мир приобрел огромную

---

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 3, стр. 298.
[2] Л. И. Тимофеев, Александр Блок, изд-во МГУ, 1957, стр. 151.

синтезирующую силу, позволяет сцементировать разнородность жизненных впечатлений и идеальный образ, устремленный к будущему. И не в этом ли вклад Блока в лирику XX века, художественное открытие поэта, безмерно раздвинувшего границы поэзии?

* * *

Мечтая делать революционное искусство и осознавая всемирно-историческую новизну этой задачи, В. Маяковский первых лет революции, в отличие от А. Блока, считал несоизмеримым эпос революции и лирическое «я», движение миллионов и внутренний мир личности. Ему казалось, что голос поэта не имеет права на существование рядом с оглушительным хором голосов истории, с многоголосьем народной жизни.

Начав свой творческий путь лирическим бунтом, поэт создает теперь безличную поэму «150 000 000», героем которой становится обобщенно-монументальный Иван, былинный по своему складу, символизирующий всю революционную Россию. Пафос поэмы рожден временем, однако художественная тенденция, проявившаяся у Маяковского и многих других поэтов после Октября, была чревата прямолинейным решением трудной творческой задачи. Это не могло не привести к отступлению от традиции классической литературы в сторону упрощенного изображения жизни.

Разрыв с традицией классики, как известно, всегда встречал отрицательное отношение со стороны В. И. Ленина. И этим, несомненно, был вызван его неблагоприятный отзыв о поэме. Но В. И. Ленин мог руководствоваться еще и другими соображениями. Напряженно обдумывая судьбы и перспективы революции, он столкнулся в 20-е годы с отрицанием индивидуальности, с принесением личного в жертву коллективному. Для него было абсолютно неприемлемым их противопоставление и даже разрыв. Через высказывания и работы В. И. Ленина этого периода проходит мысль о гуманистической направленности революции, не только экономическом, социальном, политическом, но и человеческом ее содержании. Читая, например, статью В. Плетнева «На идеологическом фронте», Ленин подчеркнул весьма характерные слова: «Схема индивидуалистических пережива-

ний уступает место движениям масс» и сопроводил их ироническим междометием на полях [1].

Ленин последовательно отстаивал мысль о раскрепощении индивидуума революцией, о всестороннем развитии и обогащении личности, о гуманистическом характере революции. Эти идеи играли большую роль в его споре с Богдановым, в неприятии пролеткультовских теорий. Настороженно относясь к «растворению личности», Ленин, естественно, должен был дать суровую оценку поэме Маяковского с ее условным героем — суммарным образом безликой массы.

Вряд ли поэт мог знать о ленинском отзыве, и тем не менее он вскоре сам почувствовал невозможность оставаться на избранном пути. Творчество Маяковского оказалось неизмеримо более сложным и плодотворным явлением, чем это представлялось критикам, связывавшим будущее советской поэзии с отказом от лиризма и переходом к чисто эпическим жанрам. Они видели в лирике самозамыкание, отгораживание от «прекрасного и яростного мира», сужение поэтического кругозора, а в действительности обедняли поэзию, лишая ее лирической стихии, самораскрытия личности. Говорилось даже о «лирическом отступлении» от революции.

В истории литературы действительно была лирика короткого дыхания, мещанской душещипательности, кабацкого надрыва. Но это не могло быть поводом для отказа от лирики вообще, речь, конечно же, должна была пойти о новом качестве лирики. И Маяковский сам приходит к этому выводу: «В Советской России не должно и не может быть места мещанской лирике. Там идет борьба с мещанским укладом жизни.

Из этого не следует, что революция исключает лирику.

Но лирика революции и лирика мещанства — два борющихся мотива. Они по своему существу — прямо противоположны друг другу» [2].

К этому противопоставлению В. Маяковский возвращается настойчиво и многократно:

---

[1] См.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Гослитиздат, М. 1960, стр. 577.

[2] Владимир Маяковский, Полн. собр. соч., т. 12, Гослитиздат, М. 1959, стр. 476.

Нами
лирика
в штыки неоднократно атакована, —
Ищем речи
точной и нагой.

Поиск речи точной и нагой означал для самого поэта открытие новых средств выражения и самовыражения.

При всем несходстве и внутренней противоречивости послереволюционное творчество Блока, Маяковского, Есенина, Асеева свидетельствует не об ограничении прав лирики, а об огромном расширении ее внутренних возможностей. И под пером этих поэтов лирическое становится гибким и богатым художественным средством утверждения прекрасного, устремления к идеальному. Судьбы страны, народа, миллионов входят не только в сферу поэтической мысли, но и оказываются самым интимным переживанием. И уже поэт не в состоянии разграничить.

Это было с бойцами
или страной,
или в сердце было моем.

Полно глубокого смысла, что после «Мистерии-Буфф» и «150 000 000» Маяковский обращается к поэме «Про это», в которой, может быть, с особой энергией воплощена его мечта о новом человеке и новых человеческих отношениях.

Тот холодок недоверия, который веет от многих критических разборов поэмы, возникает от неумения подняться на высоту взгляда Маяковского на мир и на себя: вселенский родник чувств пытаются укоротить, свести к автобиографическим мотивам и локализовать.

Автор предпринимает героические усилия, чтобы оторваться от единичного, возвести личное в степень всеобщности, направить поэтическую энергию на преобразование самых сокровенных чувств и переживаний, заложить начала новой этики. Отсюда постоянное стремление убрать в подтекст и зашифровать то, что произошло с самим автором, выдвинуть на первый план смысл происходящего, а не индивидуальные проявления. И было бы насилием над искусством пытаться загнать космическое мировосприятие поэта в рамки сугубо интимных переживаний.

Маяковский не стремится создать поэтического жития из своей жизни, канонизировать себя, как это было в ранней трагедии «Владимир Маяковский». Революционную перестройку мира он проецирует на внутреннюю

жизнь людей, решительно перечеркивает традиционный строй чувств. Стихия поэмы — бурлящий поток раскованного чувства, рвущегося к новым формам сквозь тину будней и заскорузлую цепкость мещанских представлений.

Лирический герой Маяковского нередко трактовался как выражение растерянности и страха перед нэпом. Монблан советской поэзии подравнивался к стихам, проникнутым восприятием нэпа как отступления, сдачи революционных позиций.

Многие, проклиная нэп, ненавидя тупое мурло мещанина, могли противопоставить им лишь свой революционный энтузиазм да благородный порыв. Маяковский видел дальше и глубже. Каждый факт, событие, явление меряются революционной чистотой, становятся достоянием высокой поэзии, вбирающей в себя символические образы и аллегории, фактическое и идеальное. И нас поражает огромный масштаб переживаний, гиперболический строй и вселенский размах поэмы, которую, пользуясь словами самого автора, можно назвать «мастерской человеческих воскрешений».

Образ героя конкретно историчен, это становящийся характер, которому приходится вытравлять пережитки прошлого, чтобы «плыть в революцию дальше».

Первые строки:

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять,—

возвещают о возвращении поэта к традиционной теме, чтобы еще раз окинуть взглядом прошлое, пересмотреть сделанное, заставить звучать заново и тем самым изгнать «времен троглодитских тогдашнее чудище». Переосмысливаются мира основы и основы человеческих отношений, что создает высокое лирическое напряжение:

Чтоб не было любви — служанки
замужеств,
похоти,
хлебов.
Постели прокляв,
встав с лежанки,
чтобы всей вселенной шла любовь.

Чтоб день,
который горем старящ,
не христарадничать, моля.
Чтоб вся
на первый крик:
— Товарищ! —
оборачивалась земля.
Чтоб жить
не в жертву дома дырам.
Чтоб мог
в родне
отныне
стать
отец
по крайней мере миром,
землей по крайней мере — мать.

Художник как бы нащупывает те рубежи, которые отделяют созданное им до и после Октября. Между поэмой «Человек» (трагическим воплем) и новым произведением прошло семь лет, срок легко обозримый, но до краев заполненный взрывчатым историческим содержанием. Перед нами возникают сложные отношения между героем «Про это» и «человеком на мосту», пришедшим «из-за семи лет», перекличка с самим собой: такого, каким он стал, с тем, что был раньше.

Тот мог сказать:

Семь лет стою,
буду и двести
стоять пригвожденный,
этого ждущий.
У лет на мосту
на презренье,
на смех,
земной любви искупителем значась,
должен стоять,
стою за всех
за всех расплачу́сь,
за всех распла́чусь.

Люди нагрузили его своими страданиями, и он стоит искупительной жертвой за всех, возложив терновый венец вселюбви. Так можно простоять еще пятьдесят, сто, двести лет. Время останавливается, и горе, муки, слезы неизбывны. Теперь, спустя семь лет, лирический герой осознал, что одно сострадание неспособно победить страдание.

«Про это» — поэма огромной творческой активности, в которой найден новый сплав этического и эстетическо-

го, а нравственный идеал получает свое художественное осуществление. И с полным правом лирический герой говорит:

...вижу ясно,
ясно до галлюцинаций.
До того,
что кажется —
вот только с этой рифмой развяжись,
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь.

Высотой и чистотой поэтического звучания, как камертоном, проверяет поэт себя и свои отношения с родными, друзьями, любимой. Нравственность проверяется и перепроверяется идеалом коммунизма. Для Маяковского открывается, что революция совершена во имя человека и для человека, что она призвана раскрепостить личность. И жалость преобразуется в ответственность за людей, которая означает высокую требовательность к ним.

Маяковский перекликается с Горьким, считавшим, что возбуждение «социалистического революционного миропонимания, мироощущения» предполагает неустанную борьбу с равнодушием и пассивностью [1]. Поэт за все в ответе, ему до всего есть дело.

Якобсон пришел к выводу, что Маяковскому пришлось задушить в себе лирика, чтобы поставить перо служению злобе дня. Американский исследователь утверждает, будто после революции Маяковский утратил самое ценное в своем мироощущении. Лирика и революция в этой концепции исключают друг друга, массовое историческое действие подавляет личность.

Трагедийное биение мысли в поэме «Про это», сокровенные переживания героя оды революции «Хорошо!», полное внутреннего драматизма «Письмо Татьяне Яковлевой» и, наконец, вступление к поэме «Во весь голос» — целый лирический материк, сотворение нового чувства в напряженнейшей внутренней борьбе, волевой прорыв во имя полноты человеческого самоутверждения.

Поэт революции отстаивает новый лирический строй, и потому все его творчество насквозь полемично:

---

[1] См.: М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 30, стр. 382.

Мой стих дойдет,
но он дойдет не так,—
не как стрела
в амурно-лировой охоте,
не как доходит
к нумизмату стершийся пятак
и не как свет умерших звезд доходит.

Он против лирики мелкой, узкой, не способной вобрать в себя мироздание с его катаклизмами и гармонией. Поэзии самолюбования, созерцательности, пассивности противопоставлена лирика грандиозных масштабов, лирика свершения, равновеликая всемирно-историческим деяниям:

Любить —
это с простынь,
бессонницей рваных,
срываться,
ревнуя к Копернику,
его,
а не мужа Марьи Ивановны,
считая
своим соперником.

Высота лирического чувства открывает перед поэтом космические горизонты:

...из зева
до звезды
взвивается слово
золоторожденной кометой...

Эту высоту тона придает Маяковскому революция, которая осмысляется им как взрывная сила, сметающая барьеры между человеком и эпохой, делающая соизмеримыми чувства поэта и судьбы человечества.

Именно поэтому было бы недостаточно ограничивать воздействие революции на лирику только внешней злободневностью, изменением тематики, характера героя. Сообразуясь с собственным творческим складом, каждый настоящий поэт перестраивает художественную систему в соответствии с революционной действительностью, что определяет сам принцип отношения поэта к жизни.

* * *

У Гете есть замечательная мысль, что прогрессивные эпохи объективны, а реакционные — субъективны. Иными словами, одни говорят языком жизни, другие бе-

гут от света дня, попадая во власть фантасмагорий и призраков. И потому революционное искусство с человечеством на «ты». Революция становится качеством поэзии, ее преобразование мира оборачивается преображенным художественным миром, ее объединяющая центростремительная сила превращается в синтезирующую силу поэтического сцепления лирического «я» и мира.

Это сцепление, порожденное раскрепощением личности, для которой мир становится своим, оказывается универсальным качеством искусств, захватывает все его виды и жанры, вплоть до самых объективных, которые принято было называть «эпическим документом». Переживание художника организует такие документальные произведения, как «Десять дней, которые потрясли мир» Д. Рида, и «Октябрь» С. Эйзенштейна, придает им творческое единство и целеустремленность. «Лиризм Эйзенштейна, — по меткому определению Ж. Садуля, — проявляется в неослабевающем вдохновении, почерпнутом из действительности, которую он возносит высоко над землей, используя самые смелые поэтические и кинематографические метафоры» [1].

О всепроникающем лиризме громко сказал с трибуны Первого съезда писателей В. Луговской, он поднял голос против тех, кто допускал в своих произведениях лирику только как вставку, как лирическое отступление, стыдясь «кусков человеческого чувства, вставленных между громом и молнией революции» [2].

Луговской — за неограниченность поэтических возможностей лирики, которая утверждается благодаря творческому своеобразию многих и разных поэтов и реализуется то в организованной по законам контрапункта космогонии Блока, то в умении Маяковского сделать все происходящее своим собственным переживанием, то в романтической окрыленности Багрицкого и Светлова, то в философской сосредоточенности Заболоцкого. Каждый из них по-своему добивается активности эстетического вторжения в жизнь, идет от горизонта одного к горизонту всех, открывает за далью новую даль.

Революция обладает огромным проникающим воздей-

---

[1] «За рубежом», 1966, № 45, стр. 31.

[2] «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, М. 1934, стр. 544.

ствием на художественное сознание. В ее орбиту попадают не только гражданственные поэты, но и писатели гораздо более замкнутые и «герметичные». Это прекрасно понимал и настойчиво подчеркивал Горький и тогда, когда говорил о разном выражении революционной героики, сопоставляя манеру Вишневского и Бабеля, и тогда, когда размышлял о, казалось бы, далеких от современности явлениях, как геоцентризм Пришвина или интерес к историческому прошлому Ю. Тынянова и Ольги Форш.

Было бы неверно «выпрямлять» Пастернака, сглаживать противоречия творчества, обходить молчанием трудности, но еще более непозволительно отгораживать его поэзию от перестраивающегося мира.

В отличие от Маяковского, утверждавшего действенную силу поэзии, Пастернак сравнивает ее с губкой, впитывающей краски природы, художник для него зритель, а не участник событий, «стихия свободной стихии» параллельна «свободной стихии стиха». Но даже на «параллельных» курсах две стихии приходят в соприкосновение, и стих постепенно насыщается приметами времени. Поэт ощущает свою сопричастность миру, «родство со всем, что есть».

Для Маяковского весь мир — дом. Для Пастернака дом — весь мир. Однако дом совсем иной постройки, чем те, в которых

Достатком, а там и пирами
И мебелью стиля жакоб
Иссушат, убьют темперамент,
Гудевший, как ветвь жуком.

Жилище поэта таково, что сюда «грязный, гремучий, в постель падает город с дороги», в зеркало смотрится сад, топчется дождь у дверей, ломятся в окна ливни. И, наоборот, Кавказ для Пастернака «весь, как смятая постель», совсем домашнее у него и солнце:

Это диск одичалый, рога истесав
Об ограды, бодаясь, крушил палисад.

Такая степень очеловеченности природы и чувство короткости со вселенной могли возникнуть и возникли благодаря преодолению отчуждения между человеком и его «второй натурой».

Это, несомненно, существенный сдвиг в послеоктябрьской поэзии Пастернака. Вместе с тем следует обратить

внимание на другое, о чем сам поэт писал в 1927 году: «Пушкинская эстетика так широка и эластична, что допускает разные толкования в разные возрасты. Порывистая изобразительность Пушкина позволяет понимать его и импрессионистически, как я и понимал его лет 15 назад, в соответствии с собственными вкусами и царившими тогда течениями в литературе. Сейчас это понимание у меня расширилось, и в него вошли элементы нравственного характера» [1].

В то время как модернизм привел искусство к разобщению этического и эстетического, заместил теплоту человеческого содержания холодной формой, поэзия Пастернака идет навстречу нравственному чувству, на языке которого он говорит с эпохой.

Постоянным спутником поэта была мысль о «высокой болезни» требовательности человека к жизни, затруднявшей контакты между ними. Но автор «Сестры моей—жизни» искал этих контактов, стремился согласовать свои требования к действительности с перспективами ее развития. Тогда появлялись такие произведения, как «Лейтенант Шмидт», «1905 год», «На ранних поездах», лучшие стихотворения позднего Пастернака. В них запечатлена связь устойчивого лирического мировосприятия и современности, которая обусловливает поэтическую интонацию художника, составляет постоянную величину его поэтики:

И великой эпохи
След на каждом шагу —
В толчее, в суматохе,
В метках шин на снегу,
В дымке взглядов,— симптомах
Вековых перемен,—
В наших добрых знакомых,
В тучах мачт и антенн,

На фасадах, в костюмах,
В простоте без прикрас,
В разговорах и думах,
Умиляющих нас,

И в значенье двояком
Жизни, бедной на взгляд,
Но великой под знаком
Понесенных утрат.

[1] «На литературном посту», 1927, № 5—6, стр. 62.

Какая огромная дистанция между тональностью этой поэтической декларации последних лет и тем, что выпелось в далеком 1913 году:

Кругом проталины чернеют,
И город карканьем изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Слагаются стихи навзрыд.

При трагических противоречиях и отступлениях послеоктябрьское творчество Пастернака нацелено на поиски внутренней гармонии, которая только и возможна благодаря причастности поэта вселенной, ощущению всеохватности перемен, направляющей жизнь под новые созвездия. «И еще вот за что скажите спасибо нам, — писал поэт незадолго до смерти, обращаясь к зарубежным читателям. — Наша революция, как бы ни были велики различия, задала тон и вам, наполнила смыслом и содержанием текущее столетие... И за этого нового человека даже в вашем старом обществе, за то, что он живее, тоньше и одареннее своих грузных высокомерных предшественников, скажите тоже спасибо нам, потому что это детище века принято в родильном доме, называющемся Россией» [1].

Жизнь рассматривается Пастернаком под углом зрения происходящих нравственных перемен. Именно поэтому ему удалось обновить эстетическое восприятие действительности и найти новый лирический строй.

Активность лирического переживания становится постоянной величиной новой поэзии, а преобразование мира оказывается антитезой модернистского его неприятия.

В поэтике модернистов кризис существования предстает как кризис человеческой субъективности, в то время как пафос и смысл лирики — в нравственном росте и гуманистическом обогащении личности. Революция спасла лирику от распада, выдвинула исторические предпосылки для возрождения гармонического принципа. И не случайно Бехер ощущает преемственность нового искусства и «поэтического царства» Гете, а взвихренная революцией русская поэзия все более гармонизируется, вбирая в себя пушкинскую стихию. Сопрягая пестроту жизненных впечатлений, лирика революции прозревает «широкого человека».

[1] «Литературная Россия», 1965, № 1, стр. 9.

Ощущение, что мир сдвинулся со своей оси и чреват переменами, нашло выражение во всесторонней перестройке литературы XX века. Преобразование художественного сознания, в свою очередь, ведет к возникновению новых художественных миров. Блок увидел во Врубеле предтечу этого процесса. О глубинных изменениях образности заговорили также Горький и Андреев, Маяковский и Белый. Важно отметить, что за теоретическими декларациями стояли поиски в их собственном творчестве.

В одной из горьковских «Сказок об Италии» герой ее — композитор — мечтает поведать людям о превращении растерзанного, разбитого, залитого кровью города в город волшебный, еще не достроенный, но устремленный к счастью.

Реальный город способен вызвать устрашающие призраки, подобные верхарновским городам-спрутам. Он «лег на землю тяжелыми грудами зданий, прижался к ней и стонет и глухо ворчит. Издали кажется, как будто он — только что разрушен пожаром, ибо над ним еще не угасло кровавое пламя заката и кресты его церквей, вершины башен, флюгера — раскалены докрасна.

Края черных туч тоже в огне, на красных пятнах зловеще рисуются угловатые куски огромных строений; там и тут, точно раны, сверкают стекла; разрушенный, измученный город — место неутомимого боя за счастье — истекает кровью, и она дымится, черная, желтоватым удушливым дымом».

Писатель, ограниченный горизонтом настоящего, поставил бы здесь точку, удостоверив подлинность написанной картины. Энтузиаст-романтик, отрясая от своих ног прах повседневности, воспарил бы мечтой к голубым городам несуществующего и невозможного будущего.

Но нужен был Горький, чтобы найти в действительности точку отсчета и для отрицания и для утверждения, создать новый синтез сущего и идеального, показать тот же город становящимся, другим: «Над ним вспыхнуло и растет опаловое облако, фосфорический, желтоватый туман неравномерно лег на серую сеть тесно сомкнутых зданий. Теперь город не кажется разрушенным огнем и облитым кровью, — неровные линии крыш и стен напоминают что-то волшебное, но недостроенное, неоконченное,

как будто тот, кто затеял этот великий город для людей, устал и спит, разочаровался и, бросив все, — ушел или потерял веру и — умер.

А город живет и охвачен томительным желанием видеть себя красиво и гордо поднятым к солнцу. Он стонет в бреду многогранных желаний счастья, его волнует страстная воля к жизни, и в темное молчание полей, окруживших его, текут тихие ручьи приглушенных звуков, а черная чаша неба все полней и полней наливается мутным, тоскующим светом».

Герой рассказа заключает нарисованную им картину горестным вздохом: «Это, конечно, невозможно написать». Но Горький не отказывается ни от реального положения вещей, ни от полета мечты. Он делает, казалось бы, невозможное. Вот почему полны особого значения эти два образа одного и того же города, соотнесенные между собой, сдвинутые вместе. Горьковская сказка — своеобразный эксперимент, который «в чистом виде» дает представление о творческом методе писателя, направленном на познание действительности во имя ее пересоздания, основанном на стремлении «поднять человека над внешними условиями бытия, вырвать его из цепей унизительной действительности, показать его самому себе не рабом, а владыкой фактов, свободным творцом жизни» [1].

Именно Горький оказался выразителем духа своей эпохи, решил грандиозную задачу синтезирующего осмысления русской действительности, которая стояла перед литературой его времени. В основу панорамного изображения жизни писатель кладет «мозаичность действительности» России (В. И. Ленин). В хаосе жизни он с удивительным умением открывает замечательные качества человеческих характеров, разобщенные и затерянные в общем потоке. Зафиксированные художником, они поднимаются в сферу смелых образных обобщений, позволяющих сохранить найденное для создания прекрасного и гармонического характера будущего.

Горького потому и не пугает драматизм противоречий, ошибка характеров, трагизм бытия, что он провидит в своих образах историческое снятие антагонизма и осуществимость эстетического идеала. Он вводит все го-

---

[1] М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, Гослитиздат, М. 1941, стр. 278.

лоса жизни, стремясь художественно организовать эту полифонию в единое целое.

Сумятице слов Горький настойчиво противопоставляет «желание расставить их иначе, как они стоят в песнях, где каждое слово живет и горит звездою в небе...». Слово у Горького не боится быта и не отрицает его, но в нем заложено куда больше. Оно используется во имя воссоздания новых отношений между людьми, обретения невиданного ранее синтеза свойств и качеств реальной жизни.

Обращаясь к истории современника, писатель черпает из самых глубин. Автобиографическая трилогия — разрез русской жизни с ее мучительными противоречиями. Самоопределиться для Алеши Пешкова — значит разобраться в пестром калейдоскопе жизни, выработать собственное отношение к трудной сложности бытия. В сознании ребенка, а затем юноши наслаиваются светлые и мрачные впечатления, действительность обрушивает на него поток событий, людей, фактов, обнажая различные свои грани, то сказочные, то поэтические, порой прозаически-безрадостные, бессмысленно жестокие. Чем контрастнее и несоединимее впечатления, тем настойчивее герой трилогии пытается найти смысл, общую идею, которая не упрощает, не схематизирует, не омертвляет живое, но дает ключ к увиденному и пережитому, помогает ответить на вопрос: для чего все это?

Многостороннее ви́дение действительности служит необходимым условием художественного ее преобразования. Повествователь, рассказчик, прохожий — очевидец происходящего и носитель сознания, которое постоянно растет из корня народной жизни, освещая пути дальнейшего движения. Алеша Пешков проходит свои университеты в гуще народа. В нем сходятся невидимые нити человеческих судеб, объединяются пестрые впечатления, синтезируются разобщенные, щедро разбросанные по Руси человеческие задатки.

Трудно назвать другого героя, которому пришлось бы встретиться с таким обилием тягостных и мрачных впечатлений, как Алеше Пешкову. Он ежечасно борется за свое существование, становится свидетелем безвестных трагедий, встречается с людьми изуродованными и опустошенными, в которых обнаруживает, однако, не только плохое, но и подмечает хорошее, открывает драгоценные качества даже в изуродованном.

Для многих героев литературы конца XIX — начала XX века богатство жизненных впечатлений — это непосильное бремя, под тяжестью которого человек изнывает, а его сознание распадается. Пестрота впечатлений, давящих на героя Пруста и Джойса, оборачивается кошмаром, хаотическим потоком импульсов, безумной бомбардировкой сознания; поток впечатлений воспринимается как насилие над личностью, делающей вылазки в мир и получающей в нем тяжелые раны и увечья. Жизнь личности и мировая жизнь выступают как антагонисты, а субъективные переживания и реальность примиряются лишь в воспоминании.

Пестрота впечатлений героя автобиографической трилогии — не беспорядочность, лишенная организующего принципа, а стереоскопичность реальности, которая может быть осмыслена и понята в свете возможности иной жизни, и чем дальше идет Алеша, тем больший круг людей попадает в орбиту наблюдений, тем шире горизонты, которые способны охватить его сознание. Мир становится богаче и больше, разностороннее, и потому все более универсальной, выверенной самой жизнью должна быть организующая идея, которая поможет ему активно вторгаться в окружающее.

Горькому удалось по-своему воссоздать цельный характер, полнота духовной жизни которого обусловлена способностью восприятия богатства и сложности жизни.

Чтобы созидать, писатель настойчиво разрушает все и всяческие фетиши. Он видит ложность, односторонность как идеализированных представлений о простом народе, так и претензий «учителей жизни» быть солью земли. Действительность куда прозаичнее красивых сказок: «Жизнь вообще казалась мне бессвязной, нелепой, в ней было слишком много явно глупого».

Но своеобразие горьковского метода в том и состоит, что писатель умел открыть сказочное, чудесное, фантастическое в реальных людях: «Я усердно присматривался к людям, тесно набитым в старый и грязный каменный мешок улицы. Все это были люди, отломившиеся от жизни, но казалось, что они создали свою жизнь, независимую от хозяев и веселую. Беззаботные, удалые, они напоминали мне дедушкины рассказы о бурлаках, которые легко превращались в разбойников и отшельников. Когда не было работы, они не брезговали мелким воровством

с барж и пароходов, но это не смущало меня, — я видел, что вся жизнь прошита воровством, как старый кафтан серыми нитками, и в то же время я видел, что эти люди иногда работают с огромным увлечением, не щадя сил, как это бывало на спешных погрузках, на пожарах, во время ледохода. И вообще они жили более празднично, чем все другие люди».

Жизненный опыт героя трилогии приводит его к выводу о необходимости осознать действительность во имя ее преобразования. Только таким путем может быть найден новый синтез.

Стиль Горького, его поэтика напряжены борьбой двух начал — «свинцовых мерзостей жизни», красящих весь мир в серый цвет скуки, и праздничных красок истинной человечности. «Порою, — говорит Алеша Пешков, — меня душила неотразимая тоска, весь я точно наливался чем-то тяжким и подолгу жил, как в глубокой темной яме, потеряв зрение, слух и все чувства, слепой и полумертвый». Особенно мучительны были впечатления, вынесенные из булочной Семенова. Молодой просветитель не жалел сил, чтобы пробудить в булочниках человеческое. Иногда это ему удавалось. «И видя, как опухшие лица освещаются человеческой печалью, а глаза вспыхивают обидой и гневом», он чувствовал себя празднично. Праздник, однако, продолжался недолго, огоньки, не успев вспыхнуть, угасали.

Люди, которые вчера еще казались «насквозь хорошими», неожиданно оборачиваются страшной и безобразной стороной. И чем больше Алеша Пешков старается понять это, тем сильнее убеждается, что запутался «в заколдованном круге непонятного».

Романтический взлет уступает место «зубной боли в сердце», которая довела его до покушения на самоубийство. Неудачный выстрел — кульминация трудной книги бытия. И чем глубже пропасти, в которые герой срывается, тем смелее начинает рваться вверх его мысль, его крылатая мечта, тем ближе и ближе оказывается он к открытию «философского камня», который поможет превратить непонятное в понятное, несоединимое в соединимое.

Если бы Горький написал книгу об утраченных иллюзиях или исповедь романтика, который разуверился в людях, то художник не создал бы произведения, завершающего огромную традицию классики и открывающего новые пути мирового искусства.

Опираясь на революционную действительность, М. Горький идет к людям новой России, стремится найти здоровые основания народной жизни, открыть перспективу для постоянного роста человека. Алеша Пешков — герой, извлекающий из людей доброе, сокровенное. В этом он пытается найти модель будущих справедливых отношений, когда исчезнет разобщенность между людьми.

Чем сильнее «душа намозолена жизнью до крови», чем горше плачет она от неизбывной любви к «великолепному пустяку — человеку», тем упрямее ищет художник здоровые начала, которые проявляются, растут, формируются благодаря упорному сопротивлению среде.

Горького отличает оптимистическая гипотеза в подходе к людям и заложенным в них возможностям. В человеке всегда скрыто нечто подлинное, значительное, интересное, ценное. Как никто другой, писатель умеет под тиной и грязью находить чистые родники жизни, что позволило Л. Толстому сказать ему: «Вы все-таки добрый, имея право быть злым».

Перед автором рассказа «Сторож» проходят разные человеческие судьбы и характеры. Вот Лёска: «...мне противно бесстыдство этой женщины и до тоски жалко ее прекрасное, сильное тело». Кухарка Маремьяна: «...как я мог догадаться, что эта масса жира и мяса, размещенная на огромных костях, носит в себе нечто неприкосновенное и столь дорогое для нее?» Африкан Петровский, Маслов, Степахин: «...знаю я, что они люди негодные, но — они религиозно поклоняются красоте, служат ей до самозабвения...» И следует мужественный вывод: «Так учила меня жизнь понимать равноценность людей, уважать тайно живущее в них, учила осторожней, бережливей относиться к ним».

Такой подход к человеку рожден великими историческими переменами, возвещал революцию, призванную преобразить лик страны, переделать человеческий материал.

Открывая в людях хорошее или показывая загубленные возможности, Горький стремился выявить и спасти человеческие ценности, которые могут послужить добротным началом в становлении нового человека.

«Если в мире существует нечто поистине священное и великое, — писал он, — так это только непрерывно растущий человек, — ценный даже тогда, когда он ненавистен мне.

Впрочем — внимательно вникнув в игру жизни, я разучился ненавидеть, и не потому, что это трудно, — ненависть очень легко дается, — а потому, что это было бесполезно и даже унизительно, ибо — в конце концов ненавидишь нечто свое собственное».

В разрозненных личностях художник открывал задатки бесконечного совершенствования, провидел возможности их синтеза в цельном гармоничном и прекрасном человеке. Он ищет в скупом щедрость, в злом доброту, в уродливом красоту не во имя отвлеченного многообразия, но стремясь в богатом русском народном характере вызволить человеческое. Художник открывает в людях незаурядные черты, недюжинные способности, которые стоят того, чтобы быть перенесенными в будущее.

В основе горьковского художественного мира лежит революционный гуманизм. Опираясь на него, писатель творит новую человеческую действительность, в которой сопряжены гуманистическая сущность искусства с гуманистической направленностью революции. И в этом — непреходящее значение и новаторство открытий художника, враждебных современным античеловеческим мифам.

Многим современникам бросалась в глаза необычность и новизна горьковской манеры. В его произведениях видели преодоление бытописательства и, не находя достаточно точного определения, называли его романтиком.

Романтиком считал себя и Леонид Андреев. Соглашаясь с ним, М. Горький говорит, что они оба романтики в своем отношении к миру. Вместе с тем он проводит совершенно четкую разграничительную линию между собственным художественным миром, построенным на вере в человека, и андреевским с его космическим пессимизмом.

Все творчество Горького направлено на преодоление отчуждения человека от собственной сущности. Писатель видит и понимает конкретно-историческую обусловленность этого отчуждения, настойчиво анализирует весь строй мыслей и поступков человека, стоящего перед дилеммой «быть лучше» или «жить лучше». Горький, однако, хотел видеть не только правду дня, но и правду века. Возлагая надежды на революцию, которая станет реальным исходом из человеческой трагедии, он никогда не отождествлял современную ему социальную ситуацию с извечным проклятьем, тяготеющим над человеческим родом. И поэтому вся эстетическая система Горького про-

никнута историческим временем, разомкнута в будущее. Революционная перспектива становится постоянной величиной созданной им поэтической вселенной.

Художественный мир Андреева основан на другом. Писатель одним из первых в XX веке с силой и мрачной страстью выразил трагедию отчуждения, которая господствует в буржуазном обществе. Однако ему свойственно представление о вневременном характере этой трагедии, которая задана не столько историей, сколько самой человеческой природой. Отчуждение как закон мироздания становится принципом, организующим поэтику Андреева в отчужденную художественную систему, где господствует зло мира. Это помогает писателю закрепить процесс утраты человеком индивидуальных свойств, показать постепенное превращение его в «осередненное», «схематизированное» существо, живущее в статичном мире.

Итак, две прямо противоположные художественные системы. В одной идет неустанная перестройка самих основ жизни, действительность изображена в процессе одухотворения, очищения, гуманистического пересоздания. В другой заключена безысходная боль о человеке, пригвожденном к вечному страданию. В истории отношений Горького и Андреева улавливаются узловые моменты литературной ситуации XX века, прощупываются как принципиальная несовместимость оптимистической и пессимистической концепции существования, так и необычайная сложность взаимодействия разных творческих систем.

Горький вспоминал: «Наиболее острым пунктом наших разногласий было отношение к мысли.

Я чувствую себя живущим в атмосфере мысли и, видя, как много создано ею великого и величественного, — верю, что ее бессилие — временно. Может быть, я романтизирую и преувеличиваю творческую силу мысли, но это так естественно в России, где нет духовного синтеза, в стране язычески чувственной.

Леонид воспринимал мысль, как «злую шутку дьявола над человеком»; она казалась ему лживой и враждебной, увлекая человека к пропастям необъяснимых тайн, она обманывает его, оставляя в мучительном и бессильном одиночестве перед тайнами, а сама — гаснет...

Столь же непримиримо расходимся мы во взгляде на человека, источник мысли, горнило ее. Для меня человек всегда победитель, даже смертельно раненный, умираю-

щий... Я чувствовал, что искренно и действительно люблю человека — и того, который сейчас живет и действует сейчас рядом со мною, и того, умного, доброго, сильного, который явится когда-то в будущем. Андрееву человек представляется духовно нищим; сплетенный из непримиримых противоречий инстинкта и интеллекта, он навсегда лишен возможности достичь какой-либо внутренней гармонии. Все дела его «суета сует», тлен и самообман. А главное — он раб смерти и всю жизнь ходит на цепи ее» [1].

Разум у Горького не противопоставлен общему ходу жизни, а все время выверяется ею, опирается на нее. Для Андреева характерно враждебное отношение к человеческой мысли как продукту болезни мозга и распада личности, недоверие к уму и страх перед хаосом.

Дав несоизмеримые художественные определения человеческой экзистенции, сущностных сил бытия, Горький и Андреев все дальше расходятся друг с другом. Андреев писал Горькому: «Тебе действительно присуще чувство уверенности в силе твоей, это и есть главный пункт твоего безумия и безумия всех подобных тебе романтиков, идеализаторов разума, оторванных мечтой своей от жизни» [2].

Если ранние рассказы Андреева строятся на конфликте между мрачными картинами быта и сценами нравственного просветления героя, правда, совсем немотивированными, то постепенно писателю становится труднее и труднее наводить мост, соединяющий берега идеального и реального. Давление отчужденной жизни — не в своем конкретно-историческом, а в абстрактно-условном преломлении — оказывается теперь настолько фатальным, что сплющивает весь художественный мир писателя. На сцену вторгается алогическая запрограммированность происходящего.

Горький отмечал: «Леонид Николаевич странно и мучительно-резко для себя раскалывался надвое: на одной и той же неделе он мог петь миру — «Осанна!» и провозглашать ему — «Анафема!» [3].

Отмеченное Горьким противоречие выражает сущность творческого метода Андреева.

Метафизическая «антисхема» — результат метафизи-

[1] «Литературное наследство», т. 72, стр. 373.
[2] Там же, стр. 382.
[3] Там же, стр. 372.

ческого подхода к действительности, который накладывает в произведениях Андреева свой отпечаток на содержание человеческого характера. Мир, по представлению писателя, расколот на две извечные силы, имманентные начала — добро и зло, находящиеся в постоянном безрезультатном борении, причем зло оказывается всегда наступательной силой, добро — обороняющейся и уступающей. Точнее, добро и зло — преходящи, но их борьба вечна. И в безрезультатности этой борьбы как раз заложено признание всемогущего зла. Беззащитность человека во враждебном ему мире вызывает гуманистическую реакцию писателя, но это не гуманизм борьбы, а гуманизм безысходности.

Мистерия противоборствующих сил и начал зашифрована в форме, из которой уходит историческое содержание и остается конструкция изначального, вневременного бытия. Сам Андреев часто говорил о своем желании «свободно писать о «вневременном» и «внепространственном» [1]. Это искусство, освобожденное от земного притяжения, он все настойчивее противопоставлял реализму. Достаточно вспомнить такие притчи, как «Жизнь человека», «Анатэма», «Царь-Голод», чтобы представить логику развития писателя. Но даже и в произведениях, воспроизводящих жизнь в реальных формах и бытовом правдоподобии, — «Сашке Жигулеве», «Рассказе о семи повешенных», «Анфисе» — дает себя знать андреевское мифотворчество.

«Анфиса» по своей сценической поэтике укладывается в традиции бытовой драмы, но ее философское содержание направлено на переосмысление человеческих отношений с позиций вековечного инстинкта и права сильной личности. Красота и одухотворенность любви поставлены Андреевым под вопрос, сведены к игре необъяснимых страстей, что приводит его к полемике с горьковской трактовкой человека.

Поиск новой художественной формы, тяготеющей к условной конструкции жизни, и ее содержательный эквивалент — космический пессимизм — таковы две стороны творчества Л. Андреева, составные его метода, опираясь на которые он пытался разгадать загадку бытия, проник-

---

[1] «Литературное наследство», т. 72, стр. 296.

нуть в сердцевину жизни. Однако созданный Андреевым мир «чистой экзистенции» много теряет в своем содержании. Он не полифоничен, как у Горького, но монофоничен. Здесь нет места диалектике противоречий, а есть только застывшие антагонизмы.

Исследователи Кафки не раз писали об известной притче «У врат закона», отмечая, что в ней как бы запрограммирован весь его творческий метод, вся его философия жизни. Врата закона охраняет страж, к нему подходит путник и просит пропустить его. Привратник отказывается, но путник ждет своего часа. Так проходят дни, недели и годы, а привратник рассказывает о могущественных силах и непреодолимых преградах на пути к закону. И когда вопрошающий, умирая, задает последний вопрос: почему никто, кроме него, не стремится пройти здесь, оказывается, что врата, ведущие в тайное тайных, были все время открыты. «Пройти здесь больше никто не мог, — отвечает стражник, — этот вход предназначался только для тебя. Пойду-ка запру его».

Никто не обратил внимания, что этой притче по духу и поэтике близок пролог андреевской «Анатэмы». Совпадение продиктовано не случайными обстоятельствами, а общностью стремлений проникнуть в самые основы жизни, почувствовать и передать «чистый ритм бытия».

Действие в «Анатэме» происходит так же, как и в притче Кафки, перед вратами, знаменующими предел умопостижения мира человеком. И там и здесь неумолимый страж, символизирующий тщетность человеческого знания, невозможность пробиться к первоосновам жизни; и там и здесь человек больше всего на свете алчущий постижения Закона (у Кафки), Имени (у Андреева); и там и здесь — непостижимость, недоступность этой великой тайны мироздания и собственной природы.

Близкие философские посылки, выверенные не конкретикой жизни в ее исторической и национальной форме, а обращенные к абстрактной человеческой сущности, порождают однозначные поэтические символы, идеи в их предельно обобщенном выражении: это — врата, преграждающие вход в иной, неведомый мир, стена, в которую упирается идущий; это образы замкнутости существования, ограниченности природы. В условном мире безусловных кошмаров человеческие характеры лишены определенности, а люди — имен. Они настолько обезличены, что до-

статочно сказать «некто», «господин К» или определить их по профессии.

Историкам литературы, может быть, удастся найти факты, свидетельствующие о знакомстве Кафки с творческим опытом Андреева, который был хорошо известен в Германии того времени и оказал безусловное влияние как на драму, так и на новеллистику экспрессионистского направления. Дело, однако, не в этих возможных контактных взаимодействиях, но в общности типологической, связанной с близостью творческих посылок, с утверждением идеи безысходности человеческого существования, которая позднее будет положена в основу мифотворческой струи современной литературы и породит определенные, хотя и разные по своему наполнению, художественные миры, закрытые для преобразования жизни.

В поэтике подобных «закрытых» художественных систем принципиальное значение приобретает мотив «ожидания», в котором, как мы видели у Кафки и Андреева, зашифрован философский подтекст произведения, выражено отношение к целенаправленному деянию, показан смысл или бессмысленность преобразования жизни.

«Роман ожидания» возникает в литературе нового времени с появлением знаменитой книги Даниэля Дефо о злоключениях бедного Робинзона Крузо. Попав на необитаемый остров, герой оказался приговоренным к многолетнему ожиданию. Но, в отличие от долготерпения и смиренного упования на царство небесное, ожидание Робинзона Крузо деятельно и прагматично, потому что его надеждам суждено осуществиться. Образ мышления и поступков Робинзона Крузо выражает оптимизм класса, выходящего на историческую сцену.

У Томаса Манна в «Волшебной горе» запечатлен следующий акт, когда деятельность и ожидание расходятся в разные стороны и не могут быть согласованы друг с другом. Действуя, человек осуществляет себя, и потому существует во времени — каждая минута проносится быстро, а вся жизнь насыщена и динамична; и наоборот, время проходит мимо бездеятельного героя. Писатель связывает пассивную позицию человека со склонностью его к декадансу. Ожидание здесь функция бездеятельности. Томас Манн воспринимает это отношение трагически, стремясь найти его преодоление в активности героя. На место трагизма, предполагающего поиск общей идеи,

у Йонеско, Беккета и многих других современных писателей приходит трагедия абсурда. Наступает последний акт «человеческой комедии», когда все огни погашены, закрыты все пути к людям, остается бессмысленное существование без идеала. Все их поступки, дела, желания и фразы проявления этой бессмысленности. Всякая деятельность оборачивается против человека, и потому ожидание становится положительным актом, оправдывающим бездеятельность и получающим видимость смысла в этом бессмысленном мире. Ожидание ради ожидания — единственно возможная форма существования без цели, но и без иллюзий.

Произведение необходимо рассматривать как целостную образную концепцию. Только тогда оно и будет осмыслено как художественный мир, вступающий в диалог с реальным миром, диалог, из которого нельзя выхватывать отдельные реплики и фразы.

За последние годы наше литературоведение все основательнее и глубже исследует реальную сложность историко-литературного процесса, понять который нельзя без таких противоречивых художников, как Андреев, Кафка, Пруст. Но исследователям не всегда удается раскрыть движущие противоречия единого творческого метода этих писателей. Так получается даже в интересной и обстоятельной монографии В. Днепрова «Черты романа XX века». На одной и той же странице автор доказывает, что Кафка «насквозь ирреален», а в его сочинениях нельзя увидеть «картину современной действительности», — и в то же время, что он «создал модель полной реальности» [1]. Первое относится на счет модернизма, второе трактуется как элементы реализма. Таким образом, художественный мир писателя разнимается на части, чтобы продемонстрировать их по отдельности: тут, дескать, художник остался верен правде жизни, а здесь он попадает в плен условности и абстракции.

Андреев, так же как и Кафка, — писатель, более сложный и цельный, чем это получается у многих исследователей. Его творчество нельзя рассматривать как конгломерат реалистического и модернистского мировосприятия. Сам писатель настойчиво подчеркивал целеустремлен-

[1] В. Днепров, Черты романа XX века, «Советский писатель», М.—Л. 1965, стр. 154.

ность собственного творческого поиска. В письме В. И. Немировичу-Данченко он утверждает, что хочет остаться в своих пьесах «ирреалистом, врагом факта, текущего» [1]. Та же мысль высказана и в письме А. В. Амфитеатрову: «Я никогда не мог вполне выразить свое отношение к миру в плане реалистического письма... Это показатель того, что и внутренне, по существу моему писательски-человеческому — я не реалист» [2]. Подобными высказываниями пестрят и письма Андреева Горькому.

Горький умел видеть и понимать диалектическое единство художественного мира Андреева. Характерно горьковское отношение к драмам «Жизнь человека» и «Елеазар».

Горький, который сам искал нового синтеза постоянных и переменных величин действительности, преходящего и неизменного в характере, считал, что нельзя не учитывать того, что было сделано Андреевым и могло сыграть свою роль для последующего движения литературы. Его привлекали новые возможности разработки «вечных тем» и «вечных вопросов бытия»; как положительный факт он отмечает «широту захвата... мыслью количества явлений и идей» [3].

Говоря об обеих драмах с принципиальной прямотой, Горький вместе с тем видел, что Андреев близко подошел к произведению нового «художественного измерения и художественного изображения человека», что «Елеазар»... лучше из всего, что было написано о смерти во всемирной литературе». Он замечает: «Мне кажется даже, что ты как бы приблизился и приближаешь людей к неразрешимой загадке, не разрешая ее, но страшно, близко знакомя с нею» [4], а «Жизнь человека» — превосходная попытка создать новую форму драмы: «Ты, мне кажется, взял форму древней мистерии, но выбросил из мистерии героев, и это вышло дьявольски интересно, оригинально» [5].

Отношение Горького к Андрееву помогает выработать

---

[1] Ученые записки Тартуского университета, вып. 119. Тарту, 1962. стр. 386.
[2] «Литературное наследство», т. 72, стр. 57.
[3] Там же, стр. 278.
[4] Там же, стр. 280.
[5] Там же, стр. 278.

более гибкую и совершенную методику подхода к художественным произведениям. Неприемлемое для себя Горький не вычеркивает из историко-литературного процесса, но ставит в связь с другими явлениями, понимая, что поступательное развитие искусства идет в противоборстве разных тенденций, их сложном взаимодействии и отталкивании.

Сильные и слабые стороны творчества Л. Андреева растут из одного корня. Образная структура его произведений выражает тотальность кризиса. Безысходность существования воспринимается Андреевым как трагическая аномалия, что придает его произведениям известное гуманистическое звучание.

Когда же кризис воспринимается как должное, состояние мира становится состоянием души. Мережковский, Сологуб, Арцыбашев задались целью вывести наружу низменные инстинкты, страсти, желания, выдать их за сущность человеческой природы. Пафос развенчания человека рождает фантасмагорию сумеречного сознания. На место традиционных религий приходит новая — еще более страшная и жестокая. Тысячелетия истории превращены в огромный аргумент для утверждения мысли о твари дрожащей. Этому Горький противопоставляет идею тотального преодоления кризиса, организующую его художественные миры.

У порога социалистического реализма стоит поэма М. Горького «Человек», что полно глубокого смысла: новый творческий метод начинает гимном в честь человека. Советские писатели следовали за Горьким, внося в литературу художественные преобразования, которые должны были передать и утвердить революционные преобразования жизни. Это стало первоочередной задачей и пафосом творений В. Маяковского, А. Довженко, С. Эйзенштейна, Вс. Мейерхольда, Д. Шостаковича, С. Коненкова. Ко всем ним приложимы слова В. Каверина, сказавшего много лет спустя, что Мейерхольд, «принимавший революцию, как самый совершенный способ существования в искусстве, действуя как платоновский демиург, строил свой неповторимый мир, убеждавший зрителя в том, что все должно быть иначе, чем прежде» [1].

---

[1] В. Каверин, Малиновый звон.— «Новый мир», 1966, № 3, стр. 130.

На крутых переломах истории перед современниками всегда с необычайной остротой возникает вопрос о сущности человека. Противники преобразований говорят о неизменности человека, низменности его страстей и побуждений, используя это в качестве аргумента против возможности пересоздания жизни. И, наоборот, мечтающие о новом мире апеллируют к творческой силе людей, проникнуты верой в человека. Вновь и вновь искусство переломных эпох возвращается к раздумью о добром и злом человеке, о доброте и зле в людях. Вечная проблема становится конкретным лозунгом борьбы.

Искусство не только должно отразить свою эпоху, но и способствовать ее изменению. Весьма поучителен в этом смысле художественный опыт Б. Брехта, законодателя нового театра, который, как известно, любил наполнять старые мехи новым вином, перелицовывать готовые сюжеты, выворачивать хорошо известные характеры. В дело шло все — античные авторы и Шекспир, Вольтер и Джон Гей; прошлое обогащало и помогало понять настоящее, история драматургии становилась арсеналом «эпического театра». Новатор возвращается к широко известным сюжетам, рассматривает старые как мир мотивы не ради пародирования предшественников, что свойственно умам блестящим, но неглубоким. Творческая задача серьезнее и основательнее: заново пересмотреть вечные проблемы, чтобы дать их новое понимание, утвердить способность человека к преобразованию самого себя и окружающей действительности. Художник социалистического реализма ищет средств, способных активизировать мысль и восприятие, берет курс на свободный и раскованный интеллект как на силу, необходимую для переделки мира.

Брехт не уставал издеваться над литературой, в которой «был сконструирован некий абсолютно невероятный и, уж конечно, не эффективный коллектив добрых людей» [1]. Экспрессионистской идее «человек добр» он настойчиво противопоставлял постулат «человек разумен» и поэтому должен понять всю рационалистичность и высшую практичность доброты к людям. Только разумный может быть добрым.

[1] B. Brecht, Stücke, Bd. I, Berlin, 1955, S. 6.

Что это — возврат к Просвещению, которое уповало на «спасительную миссию» ума и общественное мнение? Если хотите — да, возвращение и огромный рывок вперед. Опираясь на исторический опыт и тяжелые разочарования современников, Брехт призывает к постижению разума истории.

Человек формируется обстоятельствами, поведение и характер обусловлены средой. Значит, чтобы люди стали другими, необходимо изменение окружающего, превращение обстоятельств из античеловеческих в человеческие. В эпилоге пьесы «Добрый человек из Сезуана» Актер обращается к публике с вопросом: «Ведь должен быть какой-то верный выход? Другой герой?» — и сам же отвечает: «А если мир — другой?»

Возникает, казалось бы, замкнутый круг: человек является продуктом среды, характер его социально обусловлен, и в то же время нет другой силы, кроме человека, способной взломать эти обстоятельства, сделать мир иным.

Революционное преобразование против неизменности мира и человеческой природы. Эпический театр против театра абсурда. «Добрый человек из Сезуана» и «Анатэма» написаны в разное время и в разных странах, очень несхожими авторами, но поражает близость этических проблем, над которыми бьются оба писателя, и антагонистичность философских выводов, к которым они приходят.

Условность андреевской «Анатэмы» во многом напоминает условный сюжет «Доброго человека из Сезуана». Обе драмы-притчи построены сходно, близки по структуре и композиции. И там и здесь на авансцене — маленький, униженный и оскорбленный человек, неожиданно облагодетельствованный вмешательством неземных сил. Он наконец-то получает возможность полностью реализовать заложенные в нем задатки, воплотить в жизнь свои заветные мечты. Боги у Брехта дарят Шен-те за ее доброту табачную лавочку. И андреевский бедняк Давид Лейзер, прослывший праведником, получает огромное наследство.

Оба осчастливленных героя хотят быть только добрыми, поделиться с людьми всем, что они имеют, прийти на помощь несчастным. Но тогда оказывается, что в окружающей их жизни не так-то легко быть добрым, что они не могут обойтись без опоры на силу зла: Шен-те призывает на помощь Шуи-та, Давид Лейзер берет в советчики Нуллюса.

Проблематика добра и зла, жизни для себя и жизни

для других, поиск сущностных сил человека — вокруг этого идет кристаллизация поэтики драм Брехта и Андреева. Близость проблематики в ее обобщенно-условном выражении порождает известную общность художественной формулы «Анатэмы» и «Доброго человека из Сезуана», но концепции обоих писателей совершенно различны.

Андреевский Давид Лейзер — олицетворение абстрактного добра и его беззащитности перед неустроенностью мира, реальными страстями. Он умирает, побиваемый камнями тех, кого мечтал облагодетельствовать. И хотя бог провозгласил его имя бессмертным, но это бессмертие фикции, общей идеи.

Брехт с самого начала далек от того, чтобы тешить себя абстракциями, он совершенно свободен от иллюзорной гипотезы доброго человека. Боги, хлопочущие в его пьесе об идеальном человеке, пародируют экспрессионистское представление о первозданной непорочности людей, которая призвана спасти мир.

«Несчастна та страна, которая нуждается в героях»,— говорится в брехтовской драме «Жизнь Галилея»; «Несчастен тот мир, который нуждается в иллюзиях», — важный постулат «эпического театра», прозвучавший и в «Добром человеке из Сезуана». Писатель видит единственный выход — волевой прорыв к новому человеку в новом мире.

У Брехта есть пьеса, прямо указывающая на один из существеннейших источников его оптимистической гипотезы. Это — драма «Мать», написанная по мотивам одноименной повести Горького.

Горький оказал значительное влияние на идейное развитие Брехта. О живом интересе и глубоком уважении к великому русскому писателю свидетельствует ряд произведений и высказываний Брехта. В частности, в 1932 году, вскоре по окончании работы над пьесой «Мать», он писал: «Будь даже «Мать» (Горького.— *Н. Г., В. П.*) рассказана менее выразительно, она не потеряла бы своего колоссального значения для всех, кому близки проблемы этой повести. В передаче же Горького эти проблемы становятся вдруг близки огромнейшему количеству людей. Он заставил прислушаться к делу рабочего класса как к делу общему, всеохватному, делу всего человечества...» [1]

[1] «Литература мировой революции», 1932, № 9—10, стр. 151.

Здесь сформулировано то главное, что привлекло Брехта в повести Горького, то есть присущая ей широта в постановке проблем классовой борьбы и социалистической революции, при которой они выходили за рамки локального, исторически и локально ограниченного, апеллировали к сознанию всего человечества. В примечании к пьесе Брехт акцентирует, что «коммунизм — дело всего мира» и коммунисты «представляют интересы всего человечества» [1]. «Поэтому, работая над инсценировкой, он избегал подчеркивания моментов местных, национальных, избегал всего, что могло бы сузить общезначимость пьесы, умалить ее интерес и поучительность для зрителей любой страны» [2].

Пьеса завершается 1917 годом, тем самым точно и определенно обозначена перспектива борьбы, стянуты в один узел воскресение человека и революция.

Брехт вслед за Горьким связывал революцию с распрямлением личности. Горький потому и был провозвестником нового гуманизма, что соотнес воскрешение личности с целенаправленным коллективным деянием, показал необходимость и возможность синтеза исторического и этического.

Но вернемся к русской литературе XX века. Именно здесь возникли две художественные формулы мира, давшие направление последующим творческим исканиям современного искусства. Одна из этих формул гласит: хотя человек ни плох, ни хорош — в историческом преобразовании жизни «плохой конец заранее отброшен. Он должен, должен быть хорошим». Вторая как бы возражает: человек может быть и хорошим и дурным, но деяния его все равно не изменят предопределенности мира. Каждое крупное художественное произведение дает свое решение этих уравнений.

* * *

Литература нового времени осознала необходимость отказа от всякого рода прекраснодушных иллюзий и утопических представлений, от попыток однозначно измерить сложную человеческую природу. Именно поэтому современный критический реализм развивается, преодолев экс-

[1] B. Brecht, Stücke, Bd. V, Berlin, 1957, Ss. 176—177.
[2] И. Фрадкин, Бертольт Брехт, «Наука», М. 1965, стр. 118.

прессионистский тезис «человек добр» и постоянно полемизируя с модернистским антитезисом о бестиальности людей, их первородной порочности. И есть большая логика в том, что после Толстого и Достоевского — по многочисленным высказываниям зарубежных писателей — начинается новая «послерусская эпоха» мирового романа. Творчество Т. Манна, С. Цвейга, Хемингуэя, Фолкнера опирается на опыт русских классиков, которые умели раздвинуть горизонты характера, показать текучесть личности и многослойность психологии, загадать неразрешимые загадки о человеке. Люди — как реки, они изменчивы и зависят от среды, но это не художественный релятивизм, а гуманистическая целеустремленность, результат пристального и сочувственного отношения к человеку, который должен быть сохранен как единая неделимая монада. Сколько ярости и страсти в протесте Раскольникова против расчленения человека на статистические показатели и процентные соотношения: «Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к черту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать. Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть, и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... было, может быть, беспокойнее... А что, коль и Дунечка как-нибудь в процент попадет! Ни в тот, так в другой?»

Мысль Достоевского обладает таким гуманистическим дальнодействием, что она стала как бы всеобщим достоянием. Ею можно охарактеризовать ту атмосферу нравственного поиска, в котором Хемингуэй выдвигает свое знаменитое: «Человек — целый континент», а современный швейцарский писатель М. Фриш подымает голос против успокоительных и равнодушных рассуждений о среднестатистическом человеке. «Брось ты свою статистику,— говорит героиня романа «Homo Faber» Ганна Пайпер утешителю, который пытается ее обнадежить ссылками на то, что смертность от укуса змеи не превышает 3—10 процентов.— Вот если бы у меня было сто дочерей и всех укусила змея, тогда да! Тогда я потеряла бы только от трех до десяти дочерей»,— продолжает Ганна.

«Именно тогда она и сказала: «у нее не сто дочерей, а одна-единственная (что мне было известно), и у ее дочери только одна жизнь (что мне тоже было известно),

как у каждого человека, и у нее, Ганны, тоже только одна жизнь, неудавшаяся жизнь, и у меня тоже (знаю ли я об этом?) только одна-единственная жизнь».

Движимый гуманистическими стремлениями, писатель спешит на помощь человеку, берет его под защиту, отстаивает личность. В этом сила художника, но только этого еще не достаточно. Необходимо видеть гуманистическую проблематику во всей ее диалектической сложности. Именно искусство социалистического реализма прежде всего определяется гуманистическим характером социалистической революции, величайшего исторического акта, осуществляемого реальными людьми во имя людей.

В книге «Власть поэзии» И. Бехер называет наш век «эпохой человека», ибо 1917 год завершил предысторию человечества и положил начало «царству человека» [1]. И не в поисках ли «царства человека» идет по мукам герой «Тихого Дона»?

Григорию Мелехову так и не дано было его найти, но Шолохов с огромной трагической силой сопрягает необходимость изменения жизни для человека и необходимость изменения человека для жизни. Он видит и утверждает историческое движение действительности, но это не позволяет сбросить со счетов трудную судьбу человека, не отыскавшего своего места в борьбе народа.

Судьба Григория требует своего философского и эстетического осмысления, оказывается индикатором истинности или ложности прилагаемых к нему критических мерок. Сложность книги не поддается вульгарно-социологическим упрощениям, она остается за семью печатями и для тех, кто пользуется субъективистскими критериями.

С глубокой болью следим мы за горькой судьбой Григория Мелехова, незаурядного человека, попавшего в исторический водоворот. Чем это может быть объяснено? Один из возможных ответов гласит: «Творческая смелость Шолохова в том и состояла, что он выдвинул на авансцену человека с яркими положительными душевными качествами, но сыгравшего исторически отрицательную роль» [2].

История мировой литературы знает яркие и ориги-

---

[1] И. Бехер, В защиту поэзии, М.— Л. 1959, стр. 231.

[2] «История русской советской литературы», т. 2, изд-во АН СССР, М. 1960, стр. 167.

нальные характеры, которые по ряду социальных и исторических причин проявляют себя отрицательно.

Логика романа Шолохова развертывается в другой плоскости. И дело тут в коренном изменении исторпческих обстоятельств, в результате чего стало невозможным переносить целиком на общество вину за утраченные иллюзии, за пропащую силу.

Герой из народа впервые получил возможность осознать и проявить себя и как объект истории, и, что особенно важно, как ее субъект. «Трагическая вина» Григория не может быть сведена только к его классовой принадлежности или лишь к его личным ошибкам и заблуждениям. Он переживает исторический конфликт, «как тягчайшую личную трагедию» [1].

Пытаясь, однако, распутать клубок противоречий, на которых строится роман, некоторые исследователи возвращаются к давнему и не слишком плодотворному спору: отщепенец Григорий или заблудший, отражает ли он колебания середняка в революции, или рвет все связи с судьбами народными?

Поиски в сложной эволюции характера определенного момента, незыблемой грани, за которой Григорий из заблудшего превращается в отщепенца, вряд ли могут дать что-нибудь для понимания его трагической судьбы.

Искусство, отмеченное большими характерами и смелыми открытиями, углубляет понимание как человека, так и общего состояния мира, независимо от того, является ли герой трагическим злодеем или жертвой, отщепенцем или заблудшим.

Не одними утратами, но и приобретениями отмечен жизненный путь того, кто идет от первой острой жалости в сердце над разоренным гнездом во время косьбы до бури в душе при виде зарубленного в кавалерийской атаке австрийца и от бесконечных метаний между белыми и красными — к сознанию, выстраданному ценой страшных трагедий, что нет и не может быть у него счастья и доли без счастья народного.

Спор критиков вокруг «Тихого Дона» потому и возможен, что произведение многомерно, не укладывается в

---

[1] А. Ф. Бритиков, Образ Григория Мелехова в идейно-художественной концепции «Тихого Дона».— «Историко-литературный сборник», изд-во АН СССР, М.— Л. 1957, стр. 167.

рамки однолинейных схем. Вместе с тем Шолохов определенен в своих идейно-эстетических оценках. Григорий приходит к финалу опустошенным, растратив много из той колоритности и духовной красоты, которыми он так щедро отмечен. Все чаще он подвержен вспышкам бессмысленной жестокости, которая вырывается наружу, проступает в выражении лица и глаз. «Как выжженная палами степь, черна стала жизнь Григория». Метания от красных к белым, приведшие его в конце концов в банду Фомина, свидетельствуют о моральных утратах, о загубленных возможностях. И тут-то и возникает новая сложность.

«Опустившись на колени, целуя розовые холодные ручонки сына, он сдавленным голосом твердил только одно слово:

— Сынок... сынок...

Что ж, и сбылось то немногое, о чем бессонными ночами мечтал Григорий. Он стоял у ворот родного дома, держал на руках сына...

Это было все, что осталось у него в жизни, что пока еще роднило его с землей и со всем этим огромным, сияющим под холодным солнцем миром».

Закрыв книгу, читатель уже не сможет с легким сердцем присоединиться к холодному оптимизму некоторых критиков, риторически восклицавших в свое время: пусть погиб человек, лишь бы торжествовало дело! Еще меньше в трагическом финале «Тихого Дона» от пресного торжества добродетели над пороком.

Давайте задумаемся, почему происходит почти необъяснимое: чем безвозвратнее растрата человеческих ценностей и богатства души, тем выше эмоциональный тонус, который достигает кульминации в последней части, особенно в эпизоде, когда Григорий, потеряв все, потеряв самого себя и осознав это, видит черное небо и черный солнечный диск на нем.

Чем же объяснить такую художественную логику, растущее несоответствие эволюции характера и усиления гуманистического пафоса? Думается, перед нами одна из граней своеобразия эпопеи, где осуществляет себя правота истории, но не сбрасывается со счетов и ценность личности, рвущейся из старого мира в новый.

Мотив незаменимости человека органически включен в повествование о судьбах народа в революции. Григорий попадает в бурное движение масс, поставлен перед

необходимостью самоопределения. В сложных исторических условиях он должен решать вместе с другими, на чьей из борющихся сторон правда, искать и находить ответы на вопросы, заданные жизнью.

Для Мелехова, как и для всего народа, опыт первой мировой войны, революции, гигантских социальных разрывов и сломов не проходит даром. Композиция романа, строящаяся наподобие расходящихся концентрических кругов, передает постепенное расширение кругозора героя, в поле зрения которого попадают значительные, все более крупномасштабные явления.

Любовь Григория к Аксинье выталкивает его из привычной колеи, тесными становятся пределы родного куреня. В каждой следующей сцене человек что-то пересматривает, начинает видеть иначе, чем раньше, даже простое, с детства знакомое, приобретает особое, недоступное ранее содержание. Пройдя дорогами бед и утрат, оправившись после тифа, Григорий замечает, что у него «неожиданно проявились ранее не свойственные ему любопытство и интерес ко всему происходившему в хуторе и в хозяйстве. Все в жизни обретало для него какой-то новый, сокровенный смысл, все привлекало внимание. На вновь явившийся ему мир он смотрел чуточку удивленными глазами, и с губ его подолгу не сходила простодушная, детская улыбка, странно изменявшая суровый облик лица, выражение звероватых глаз, смягчавшая жесткие складки в углах рта».

Это не смирение блудного сына, вкусившего горькую истину, что все возвращается на круги своя. Развитие характера не идет по прямой, человек с чуткой душой очень восприимчиво реагирует на сложность и противоречивость происходящих событий. Сокровенный смысл вещей приоткрылся после тяжелой и опасной болезни, потому что Мелехов все время находится между двумя силами, между жизнью и смертью. Такова судьба человека, попавшего под перекрестный допрос истории.

Глубина народности романа в том и состоит, что писатель видит перспективы исторического развития и умеет, не побоимся сказать — эпопейно, раскрыть человека из народа. Не многим дано столь проникновенно заглянуть в глубины народной жизни, облечь в художественные образы, выработанные на основе мирового опыта, содержание дум и чувств, стремлений и дел простого человека.

Человек из народа становится подлинным героем трагедии.

Проще всего вынести трагический опыт Григория за рамки народных судеб и усыпить совесть оговоркой о его нетипичности. Труднее понять заблуждения и поиски Мелехова в сложной связи реальных жизненных противоречий и конфликтов.

Мелехов — правдоискатель, один из многочисленных персонажей русской литературы, которые, отражая особенности национальной жизни и национального характера, беспокойно устремлены к истине, к справедливости. Он вовлечен в грандиозный поток мировых событий, но еще не поднялся до сознания, что лишь в этом и можно найти силы для утверждения прав личности на счастье, на всестороннее развитие, на свободу. Этическое смыкается с историческим, политическим, социальным.

Герои Толстого и Достоевского ищут правду в жизни народной, эта правда нужна им, чтобы воскреснуть. За многовековую историю Россия поистине выстрадала право народа на лучшую долю. И герои Шолохова ищут правду не только для себя, но и для своего народа. Сам народ пробудился к поискам правды для себя, претендуя быть не только движущей силой истории, но и ее творцом.

Идея действия выступает в искусстве социалистического реализма глубоко осознанно и целеустремленно, становится идеей народного, общественного, классового действия, ведущего к созданию подлинно человеческого коммунистического общества.

Новый творческий метод не только раскрывает познаваемость человеческой жизни, но и утверждает ее как целесообразное деяние людей, как творчество. В этом превосходном горьковском определении схвачено существеннейшее и, главное, специфическое качество искусства социалистического реализма.

Подобно тому как детерминированный характер был великим завоеванием реализма, создание образа активного преобразователя жизни, человека, которому дано осуществить свою мечту, стало открытием социалистического реализма. Искусство обрело в нем точку опоры для преобразования гуманизма в реальную историческую силу.

Я. ЭЛЬСБЕРГ

СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ПИСАТЕЛЯ

I

Проблема, нас занимающая, если так можно сказать, многоступенчата. Это проблема пути писателя к социалистической революции. Но не только. Это не в меньшей степени проблема восхождения вместе с этой революцией к высотам новой жизни. Изменяется мир, революция, человек, писатель.

Перед истинным художником встают острейшие дилеммы, властно вызывающие необходимость его участия в поисках верного фарватера для революционного развития, для воспитания человека. Такие поиски требуют глубокого знания жизни, проницательности мысли, поэтических открытий. Вступая на такой путь, художник во многом предопределяет свою судьбу как человека и как творца даже в необозримой еще дали будущего.

Социалистическая революция стала для больших писателей чем-то таким, что овладевает самим нутром творческой индивидуальности, что переделывает человека и его создания и требует от многих художников перевоспитания себя и от всех — «одействорения», если пользоваться выражением Герцена, своей художественной мысли, требует ее развития и роста.

Найдя путь к революции в период ее подготовки или свершения, писатель идет дальше вместе с нею и тем самым становится одним из тех, кто творит ее и рожденное ею общество, делит ответственность за ее ход, за такое освещение ее задач и противоречий, которое способствует поступательному движению к социализму.

Вспомним знаменитые строки Тютчева:

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты роковые —
Его призвали всеблагие,
Как собеседника, на пир;
Он их высоких зрелищ зритель,
Он в их совет допущен был
И заживо, как небожитель,
Из чаши их бессмертье пил!

Поэт не только зритель высоких зрелищ революции, но и «собеседник» тех «всеблагих» сил, которые играют решающую роль в эти роковые минуты мира,— так звучат для нас эти строки сегодня.

Но тем яснее, какую великую ответственность накладывает на настоящего писателя эта роковая встреча, пленяющая своим величием и требующая достойного отклика.

Социалистическая революция проходит ряд этапов — от своей идейной подготовки до своего свершения, и далее, в процессе повседневного практического осуществления социалистических идеалов. И художник находит в каждом из этих этапов импульсы, стимулирующие мысль, жизненное поведение и творчество, и вкладывает в эти этапы нечто свое, им созданное.

Так, для Ромена Роллана этот путь начался еще на исходе прошлого века с чисто духовного постижения идей социализма, как «нового принципа жизни» и достиг своей высшей точки в 30-х годах, в выводе о том, что «творчество наше должно пустить корни в плодородную почву современного действия и питаться соками современных душ, их страстью, борьбой и порывами» [1].

А путь этот следует оценить не только под углом зрения внутренних колебаний и сомнений Роллана, но и тех «загадок», препятствий и трудностей, которые выдвигал ход самой революции.

Невозможность отдать сразу после Октября основные усилия «положительному коммунистическому строительству» [2], необходимость применения революционного насилия для окончательной победы социалистической ре-

---

[1] Ромен Роллан, Собр. соч., т. 14, Гослитиздат, М. 1958, стр. 575. Ср.: Е. Ф. Трущенко, Путь Ромена Роллана к социалистическому реализму.— «Известия АН СССР». Серия литературы и языка, т. XXV, вып. 3, М. 1966.

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 39, стр. 13.

волюции, гражданская война, интервенция и связанная с ними разруха, к тому же скудная и односторонняя информация — все это не случайно вызвало у Роллана мучительные сомнения в том, принесет ли революция подъем культуры, расцвет личности. Сомнения эти были мучительны особенно потому, что создатель «Жан-Кристофа» всем своим существом был предан социализму и своему народу, и верность эта получала поэтическое воплощение в его творчестве. Поэтому, постепенно убеждаясь в том, что социалистическое общество сохраняет старую и строит новую культуру, новые небывалые отношения между людьми, Роллан чем дальше, тем более последовательно, во многом под влиянием Горького, ранее подверженного аналогичным сомнениям, подавлял их в себе. Роллан стал великим пропагандистом социализма.

В наше же время идущее и вглубь и вширь «положительное коммунистическое строительство» открывает перед творческой индивидуальностью писателя еще небывалые возможности духовного обогащения, влияния на духовную жизнь народа, на всестороннее развитие человека и вместе с тем, как мы еще увидим, постоянно требует решения новых и трудных, нерешенных и поэтому особенно увлекательных задач, встающих в процессах этой жизни, этого развития и роста.

II

Но какое же содержание мы вкладываем в понятие творческой индивидуальности писателя? Разумеется, это явление исторически сформировавшееся и изменяющееся[1]. Если говорить о новом времени и прежде всего о литературе XIX—XX веков, то в самой общей форме можно сказать, что это понятие включает в себя отличительные неповторимые черты *творческого облика* данного писателя в сложном единстве со своеобразием его как *человека* в той мере, в какой черты его характера и поведения существенны для развития его творчества, для той

[1] Ср. характеристику проблемы творческой индивидуальности в работах: М. Б. Храпченко в сб. «Проблемы реализма в мировой литературе», Гослитиздат, 1959; Б. И. Бурсова в сб. «Проблемы социалистического реализма», «Советский писатель», 1961, и автора этих строк в третьей книге труда «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», «Наука», 1965.

общественной роли, которую он играет как деятель национальной культуры.

Ведь большой писатель переживает жизнь своего народа или, во всяком случае, какие-то характерные и существенные ее процессы, как нечто такое, что происходит с ним самим. На его духовном и художественном складе лежит яркий отпечаток социального опыта и культуры той нации, к которой он принадлежит.

Поэтому страстная и глубоко осмысленная верность действительности — неотъемлемая черта большого писателя. Он вдохновлен ею, ее богатством, многообразием и движением. Но именно эта верность действительности и требует от творческой индивидуальности глубокого и неповторимого своеобразия. Оно не должно иметь ничего общего с капризничающим оригинальничаньем, субъективизмом и поверхностностью. Оно призвано стать достойным отображения народной, национальной жизни и крепко связано с ней.

Ведь большой художник видит в бесчисленных мелькающих явлениях жизни нечто важное, общезначимое и еще никем не увиденное, в кажущемся хаосе — истинные тенденции развития. В этом сила и оригинальность его взгляда. Его задача — поэтически осмыслить индивидуальное как частицу огромного мира. Чем самостоятельней и глубже натура художника, тем ярче его своеобразие отражает какие-то стороны народной жизни и культуры, тем он более верен действительности.

У большого писателя художественное отражение народной жизни не пассивно, не иллюстративно. Такое отражение, способное обладать величайшей познавательной ценностью, — активный фактор общественного сознания, вмешивающийся в жизнь, воспитывающий человека, содействующий, при определенных обстоятельствах, духовному сплочению целых классов и социальных групп и всегда обогащающий национальную культуру и литературное развитие.

За этим мощным воздействием неизменно — хотя в самой различной степени и форме — ощущается творческая индивидуальность художника в ее своеобразии, неотделимом от ее общественной значительности.

Могучее художественное произведение невольно вызывает представление о человеке, способном как бы соперничать своим творческим даром с жизнью, созидаю-

щем мир эстетической реальности, о художнике, чей одухотворенный взгляд заставляет каждого по-новому взглянуть на действительность, на людей и на самого себя, живее и свободнее почувствовать в себе лучшее, что связывает с миром, с близкими и дальними. Такой взгляд учит мудрости и самостоятельности мышления, ибо верность действительности сочетается в нем с проницательностью исследования и оценки и убедительностью личностной выстраданной выразительности.

Из сказанного и вытекает вся значимость проблемы творческой индивидуальности писателя, в таком ее понимании, которое исходит из сложного, нередко противоречивого, но внутренне цельного и неразрывного единства человека и писателя.

Нельзя внести весомый вклад в духовную жизнь своего времени, не выстрадав свои жизненные и художественные искания, не подтвердив слово своей жизнью.

Когда писатель создает «свое», никому ранее не известное, непривычное и правдивое художественное подобие мира, тогда читатель и осознает глубину, свободу и захватывающую силу творческой мысли, пронизывающей это эстетическое открытие. Тогда и возникает ощущение, выраженное в замечательном афоризме Паскаля: «Когда встречается естественный стиль, испытываешь удивление и восхищение, ибо вы ожидали увидеть писателя, а нашли человека...»

Мысль эта особенно важна для нашей темы вот почему: отражение личности, человеческого своеобразия писателя в его творениях не может ограничиться содержанием, если мы имеем в виду настоящего художника и его творческую индивидуальность.

Даже живой, насыщенный фактами рассказ о своей жизни может обладать лишь информационной, а не художественной ценностью, если он не охватит собою художественную форму, стиль. Человеческое своеобразие писателя должно обладать такой силой рельефной выразительности, такой способностью претвориться и поэтически воплотить себя в слове, что своеобразие это как бы отвердевает, отпечатавшись в стиле. Но именно лишь «как бы», ибо стиль передает склад художественной мысли в ее живом движении и развитии.

Можно — но, разумеется, условно — сказать, что в значительной творческой индивидуальности единство чело-

века и писателя выступает как единство взаимной требовательности: писатель требует от человека личностного своеобразия, весомого жизненного опыта и высоких духовных достоинств, человек же от писателя — дара такого поэтического воссоздания этих качеств, которые определяли бы характер и форму богатого своей жизненностью художественного мира.

Не будет натяжкой утверждать, что большой писатель настолько полон своим творчеством, что его биография, как человека, в той или иной степени если не поглощается, то организуется и проникается этим творчеством, которое обладает высокой эстетической и этической взыскательностью. Легко найти преувеличение в афоризме В. Ф. Одоевского: «Нет минут непоэтических в жизни поэта» [1] — и противопоставить этим словам те или иные неприглядные бытовые факты из жизни того или иного писателя. И все же хочется присоединиться к мнению Г. О. Винокура, утверждавшего, что В. Ф. Одоевский прав [2].

Могучие художественные творения, возникнув на основе личности писателя, всего его опыта, жизненного и эстетического, затем способны оказать обратное воздействие. Они как бы заставляют художника жить в мире своих героев. И так как такие произведения — плод мудрого познания, исследования и обобщения, то они не отрывают автора от действительности, а, наоборот, углубляют связи с нею.

В этом смысле по своему удельному весу поэтическое действительно главенствует в жизни поэта, и у него «нет минут непоэтических».

Но, конечно, соотношения человека и писателя также меняются исторически, не говоря уже о многообразных индивидуальных формах, которые они принимают. Поновому складываются они в эпоху социалистической революции. Об этом речь впереди, но отметим уже сейчас, что с революцией и со строительством социализма связан такой подъем исторической активности масс и потенциальной требовательности общества и истории к каждому, что, разумеется, романтическое противопоставление

---

[1] Цит. по кн.: Г. Винокур, Биография и культура, ГАХН, 1927, стр. 50.

[2] См. там же, стр. 69.

Одоевским жизни поэта и «простолюдина», связанное с вышеприведенным афоризмом, бесконечно устарело. Возможности — но именно и только возможности — «поэтического» (разумеется, не профессионального) участия в творчестве жизни и судьбах мира впервые открыты для каждого, что, однако, делает еще более трудными задачи, стоящие перед писателем, так или иначе отражающим этот процесс.

Вообще эпоха социалистической революции и те процессы, в которых она получает свое выражение, особенно сложны и многосоставны, в силу происшедшего и развивающегося переворота и изменения всех социальных отношений. Различные жизненные пласты, судьбы целых социальных групп и судьба каждого подвергались многообразным изменениям. Социалистическая революция принесла с собою и небывало быстрое поступательное движение, и требовательный критизм.

Все это поставило перед писателем нерешенные трудные и увлекательные задачи и в высшей степени повысило его ответственность как человека и художника.

Но, разумеется, «взаимоотношения» революции и творческой индивидуальности писателя способны принимать самые различные формы.

Встреча с революцией может происходить и на том или ином ее этапе, и с теми или иными ее сторонами и, если можно сказать, «обликами». И как всякая встреча, она складывается так или иначе в зависимости и от того, с чем человек и писатель на эту встречу пришел и что же он увидел, понял и воспринял.

Творчество одного писателя может оказаться связанным лишь с какой-то одной стороной революционной действительности, причем далеко не всегда эта связь оказывается до конца осознанной.

Другой художник способен бесстрашно охватить величайшие свершения и острейшие противоречия революции и почувствовать себя призванным стать одним из творцов и руководителей социалистической культуры, с этой революцией связанной. Но и он не гарантирован от колебаний. Все зависит от жизненного и художественного опыта, от его диапазона, от глубины мысли, от широты кругозора, наконец, от решительности, энергии и отваги человека и писателя.

Однако при всех таких различиях творчество писа-

теля, так или иначе связавшего свою судьбу с социалистической революцией, находится в сложном соответствии со всем его личным складом, внутренним миром и поведением в революции.

III

Когда мы задумываемся над судьбами творческой индивидуальности после Октября и над спорами, которые вот уже почти полвека идут вокруг позиции писателя в современную революционную эпоху, то становится особенно ясным, что вопрос о самом содержании понятия «творческая индивидуальность» отнюдь не носит академического характера.

Представление о творческой индивидуальности, понимаемой как неповторимое единство художника и человека, встречает различные возражения.

Понятие это оспаривается с догматических позиций, поскольку с этой точки зрения такое качество, как неповторимость, кажется чем-то слишком субъективным, ускользающим от социологического анализа.

На самом деле именно в своей неповторимости творческая индивидуальность писателя и выступает как «чувствилище» своего народа и своей нации, если использовать выражение Горького. Ибо творческая индивидуальность, отражая те или иные стороны народной жизни, по-своему, личностно, освещает их, возводит их в «перл создания», проникая в неведомые ранее глубины, строит невиданный, но жизнеподобный мир, полный людских судеб, чувств и мыслей.

Именно громадное народное, национальное «наполнение» творческой индивидуальности дает ей возможность удовлетворять потребности общественного литературного развития и вместе с тем, в свою очередь, влиять на закономерности последнего.

Но естественно, что полемического внимания заслуживают прежде всего буржуазные концепции, для большинства которых наиболее характерно отрицание единства человека и писателя, а тем самым роли последнего в общественной жизни.

Встречаются, конечно, среди буржуазных эстетиков и противоположные точки зрения. Весьма прямолинейно пытаются подчинить писателя верующему человеку и ре-

лигиозным догмам некоторые сторонники последних. Но столь простые решения мало кого соблазняют. Такой столп неотомизма, как Жак Маритэн, даже призывая верующего художника не отделять свое искусство от своей религии, заявлял вместе с тем: «Душа артиста целиком направляет и определяет его творение, но она должна направить и определить его лишь на основе конституции искусства. В этом отношении последнее не терпит раздела сфер влияния. Искусство не допускает, чтобы какой-либо посторонний элемент, противопоставляя себя ему, вмешивался в создание художественного произведения...» [1]

Таким образом, в конечном счете такая позиция не противоречит разного рода эстетским и формалистическим концепциям, которых писатель, как человек — хотя бы верующий — и гражданин, не интересует вовсе или, во всяком случае, представляется чем-то мало значимым. Тем самым писатель выводится за пределы общественной жизни и его творческая индивидуальность принижается.

Что же касается религиозно-церковных концепций, то они в силу своего догматизма вынуждены по самой сущности религиозной идеологии рассматривать личность как нечто подчиненное всемогуществу божества. Уже тем самым представление о подлинно свободно-творческом характере индивидуальности художника резко ограничивается или снимается вовсе.

Для понимания того, какая своеобразная внутренняя связь в вопросе о творческой индивидуальности писателя может существовать между как будто далекими друг от друга воззрениями иррационалистического и даже религиозно-мистического склада, с одной стороны, и формалистического, с другой, в высшей степени показательна известная статья «Традиция и индивидуальный талант» такого виднейшего представителя и мэтра буржуазной культуры первой половины XX века, каким был Т.-С. Элиот.

Работа эта, написанная еще в 1917 году, много раз переиздавалась поэтом, последний раз в 1964 году, незадолго до смерти. Она с полным основанием рассматривается как эстетический манифест Элиота и стала хрестоматийной; статья эта содержит такую концепцию

[1] Jacques Maritain, Art et scolastique, 4 éd., Bruges, Dejelée de Brouwer, 1965, p. 113.

творческой индивидуальности, которая предвосхитила (а отчасти, вероятно, и предопределила) многие позднейшие концепции буржуазной эстетики.

С точки зрения Элиота творческая индивидуальность писателя, его талант подавляется прежде всего всемогущей художественной традицией, выработанной вековым развитием, технологией литературного мастерства, развитием формы. Для Элиота традиция, наследие — не нечто развиваемое и обновляющееся на новом этапе художественной жизни, а роковым образом тяготеющее над настоящим: «Искусство никогда не совершенствуется, но материал искусства никогда не остается полностью тем же самым». Так утверждается примат традиционной формы, ради подчинения которой от поэта требуется «постоянное искоренение личности».

Уже и в таком виде концепция Элиота обнаруживает не только свой формалистический, но и консервативный характер. Элиот стремится подчинить настоящее поэзии ее классицистическому прошлому. Он оговаривается, что данное его эссе останавливается «на границе метафизики и мистики». Тем не менее и эта работа не может полностью скрыть склонность Элиота-католика к мистицизму. Он утверждает, что поэзия «не выражение личности, а уход от личности». Поэт, подчеркивает Элиот, является «только медиумом, а не личностью» [1]. Элиот не дает какого-либо ясного объяснения вводимого им понятия «медиум», защищая при его помощи представление о «безличности» эмоционального мира поэта и поэзии вообще. Но как мировоззрение Элиота, так и цитированная выше оговорка дают основание полагать, что его представление о «медиуме» обладает иррационалистическими и мистическими чертами.

Итак, Элиот приходит к отрицанию творческой индивидуальности писателя, не желая признавать писателя человеком, политически и морально ответственным перед революцией и народом.

Однако в буржуазной эстетике и литературной теории последнего времени, когда влияние «чистого» формализма пошло сильно на убыль, все чаще появляются концепции

---

[1] «Modern Poetics», ed. by James Scully, McGraw-Hill Book Company, New York — Toronto — San Francisco, 1965, pp. 64, 66, 67, 68.

гораздо менее последовательные, обладающие более уклончиво-эклектическим характером, не порывающие, однако, с теми субъективистскими и иррационалистическими принципами, следование за которыми они пытаются затушевать. Такого рода мимикрия вполне понятна в такую умную эпоху, как наша.

В этом отношении примечательна появившаяся в 1966 году в «Нувель ревю франсэз» статья Ивона Белавала «Человек и Творение».

Белавал интересуется действительно существенным вопросом: как соотносятся человек и его творение. Он понимает, что попытки рассматривать художественное произведение имманентно, замкнуто, вне каузальных связей и в отрыве от его творца, неубедительны. Он заявляет несогласие с тем, что «произведение не может быть объяснено какими-либо причинами», что «единственно последовательным является изучение его «структуры».

Белавал приводит ряд аргументов против такого взгляда. Он спрашивает, в частности: «Можно ли читать исповеди святого Августина и Руссо, как романтический вымысел?»

Но, вместе с тем, он сомневается в плодотворности «выяснения сходства» между человеком и его творением. Белавал приводит примеры, доказывающие, что писатель в быту, в семье был иным, нежели он представлялся на основе его творчества.

Так складывается следующий вывод: «Понимание человека и понимание произведения не могут быть отнесены к одной и той же категории». Оказывается, «мы не понимаем перехода от человека к творению потому, что гений или даже обыкновенный талант предъявляет нам загадку новой идеи, относительно которой мы не можем знать, как именно она возникла» [1].

Таким образом, процесс возникновения художественного творения оказывается непознаваемым, что естественно приоткрывает дверь иррационализму. Но Белавал не решается вернуться к тезису о том, что исследователь вправе игнорировать создателя произведения, ограничиваясь имманентным исследованием последнего. Он ищет компромисса и находит его в том, что «между человеком

[1] «La Nouvelle Revue Française», 1966, № 158, pp. 238, 239, 244, 247.

и творением недостает посредника: автора». По мнению Белавала, «можно убедиться в том, что писатель не смешивает себя с человеком и существует сам по себе... Между повседневной жизнью и жизнью в искусстве такая же разница, как между физикой Аристотеля и современной физикой, между сырым фактом и фактом научным. Это — не количественная разница, это — разница природная».

Конечно, узкий, бытовой биографизм давно доказал свою несостоятельность. Анекдотами из быта писателя его творчества не объяснишь. Но главное в мировоззрении художника находится в сложном соответствии с его творениями, не исключающем, разумеется, те или иные противоречия, тоже, однако, познаваемые и объяснимые.

С точки же зрения Белавала неправомерно то, что «каждый раз, когда какой-либо практический интерес — политический, религиозный — затронут в произведении, человек, ответственный за него, становится предметом обсуждения». И далее следует такой вывод: «Следует остерегаться считать человека автором»[1]. Но кто же этот «автор»? Не медиум ли Элиота?

Белавал предпочитает не касаться современности. Свои тезисы он подтверждает высказываниями Пруста, Валери и некоторых других писателей, близких к его собственной точке зрения. Классиков он предпочитает не цитировать, а лишь истолковывать в нужном ему смысле. Он не привлекает мнения ни одного из великих просветителей XVIII и реалистов XIX—XX веков. От приведенного же в предыдущем разделе изречения Паскаля, по мнению которого в подлинно своеобразном художественном произведении читатель, к своему восхищению, находит не только писателя, но и человека, Белавал отделывается ссылкой на то, что у одного из современных французских поэтов, Ф. Понжа (склонного к нарочитому объективизму), эта мысль вызвала чувство отвращения.

Очень любопытны некоторые замечания Белавала относительно Сартра, взгляды которого он пытается опровергнуть ссылкой на его же творчество.

Исходя из того, что произведение, «как правило, раскрывает личность более сильную, более незаменимую, чем личность человека, и, во всяком случае, отличную от

[1] «La Nouvelle Revue Française», 1966, № 159, pp. 422, 425, 441.

него», Белавал заявляет: «Это до такой степени верно, что — это и случилось с Сартром — автору, на склоне своей жизни, приходится опасаться того, что, пленник слов, он никогда не жил в реальности людей» [1].

Белавал здесь явно имеет в виду «Слова» Ж.-П. Сартра, и тем более очевидно выступает вся тенденциозность его концепции. Ведь сила этого произведения как раз и заключается в его жизненной основе и интенсивности того проникающего его чувства, которое в нем воплотилось. Один из виднейших литераторов и мыслителей современной Франции вспоминает о далеких годах своего детства и отрочества для того, чтобы пропагандировать активное участие в современной общественной борьбе на стороне прогрессивных демократических и социалистических сил мира. Это — призыв освободиться от узости цехово и эстетски литературного подхода к действительности.

«Слова» не могли бы быть написаны, если бы в их основе не лежал сложный и трудный жизненный и духовный путь Сартра как человека. А Белавал, в соответствии со своей концепцией, не хочет видеть освобождения Сартра от многих духовных пут прошлого, памятником чему как раз и служат «Слова». Это освобождение от подчинения литературщине, «словам», как самодовлеющей и мертвенной форме. Тем более, конечно, Белавал далек от понимания сложных и опосредствованных влияний, которые на Сартра, как на творческую индивидуальность, оказала духовная жизнь эпохи социалистической революции.

На этом примере идеологический смысл позиции Белавала становится совершенно ясным. Это — стремление вывести писателя за пределы жизненных, идейных и политических интересов современности, отрицать значение его мировоззрения, его роль в общественной борьбе. Белавал снимает с писателя идеологическую ответственность и за его поведение в жизни, и за содержание и направленность его творчества, ту личную ответственность, которая именно в наше время с такой определенностью выдвигается на первый план общественного внимания, в частности, и многими писателями критического реализма.

Конечно, между писателем и человеком могут существовать противоречия в силу той сложной логики раз-

[1] «La Nouvelle Revue Française», 1966, № 159, p. 430.

вития, которой обладает каждый большой творческий замысел, становящийся глубоко правдивым художественным созданием.

Разумеется, герои, созданные большим писателем, не рупоры его. Они могут быть духовно несравненно одностороннее и у́же своего творца, даже когда они ему внутренне чем-то близки. Но бывает и так, что он сам закладывает в них такое духовное идейное содержание, что под влиянием исторических сдвигов в этих героях угадываются возможности такого быстрого саморазвития, которое он сам не предчувствовал.

Автор «Степи» и «Студента» сам же изображал людей, рожденных, по его словам, для революции, для прекрасного будущего России, в сколько-нибудь близкое наступление которого он, однако, несмотря на свою художественную прозорливость, не верил.

Иначе говоря, объективно обусловленная внутренняя логика самодвижения персонажей не во всех случаях полностью осознается автором.

Давление истории, времени, вообще объективных факторов оказывается таким глубоким и всесторонним, что не всегда может быть оценено во всех своих проявлениях даже великим художником. Вспомним ленинские оценки творчества Толстого и то, как автор «Войны и мира» понимал самого себя.

В мыслях, чувствах и поступках своих героев писатель выражает и воплощает острейшие проблемы и столкновения, мучительные противоречия и драмы, надежды и устремления эпохи.

Соотношения жизни писателя и эстетической реальности, человека и художника никак не подчиняются тому искусственному отделению человека от «автора», которое предлагает Белавал. Эти соотношения изменяются в соответствии и с историческими сдвигами и с особенностями внутренней жизни писателя, эти соотношения полны острых конфликтов.

Особенно напряженный и драматичный характер эти соотношения приобретают в моменты крутых исторических поворотов. Судьбы творческой индивидуальности в пред- и пооктябрьскую эпоху — убедительнейшее тому свидетельство. Но именно Октябрьская революция и строительство социалистического общества дали — при всех противоречиях — огромный толчок увеличению об-

щественной роли, и духовному обогащению, и самосознанию писателя.

Статья же Ивона Белавала заслуживала внимания, на наш взгляд, поскольку она оттеняет жизненную и идеологическую остроту этой проблемы в наше время и не только демонстрирует иллюзорность некоторых буржуазных концепций, но и их реакционность, верность тем идеям, которые еще полвека назад были сформулированы Элиотом.

IV

Великая социалистическая революция отозвалась в судьбах всех людей, ее современников, так или иначе «встретившихся» с ней. По-особому знаменательной и плодотворной была эта встреча для тех больших художников, для которых революция и вызванные ею гигантские общественные преобразования явились как бы естественным ответом самой жизни на вопросы, поставленные на основе ее познания в предшествующем творчестве этих художников. Революция и ее последствия договорили судьбы героев, нашли выход тому, что еще только томилось в творческом сознании писателя.

В этом смысле совершенно особое место принадлежит Горькому. В судьбе его творческой индивидуальности влияние того нового, что складывалось в жизни и культуре еще в период подготовки социалистической революции и затем уже в пооктябрьские годы, сказалось с удивительной полнотой и всесторонностью. Выступило вперед еще небывалое соотношение человека и писателя, биографии и творчества, обусловленное именно специфическими особенностями подготовки и свершения социалистического преобразования общества.

Это новое выражается у Горького в том, что жизнь человека в ее стихийном и повседневном течении воспринимается как нечто неотделимое от его несущей взрывчатую силу целеустремленности. Эта последняя направлена к тому, чтобы творить и свою жизнь, и свое дарование, как нечто необходимое социализму и его искусству. В том-то и дело, что жить столь целеустремленно стало для Горького «инстинктивным», естественным, чем-то таким, что и не могло быть иным. Поэтому жизнь Горького казалась, да и была, могуче-стихийной, взнесенной на

гребень революционной волны. Но она же была пронизана постоянным и сознательным напряжением сил борца.

Горький рассказал в автобиографической трилогии, какие страшные трудности, боли и опасности его подстерегали на жизненном пути, требовавшем действительно героической стойкости. Но Горький говорит об этом с предельной сдержанностью, в этом отражается огромная сила его — сознание естественности такой борьбы и удовлетворение одержанной великой победой.

Самое мощное и лучшее, что сложилось и закалилось в личности Алеши Пешкова благодаря счастливому общению с такими замечательными людьми, как его бабушка, как постоялец «Хорошее дело», Плетнев, Рубцов и многие другие, благодаря мудрым книгам и потребности непримиримого сопротивления окружающей темной среде,— все это толкало к социалистическому будущему.

Письма Горького, в частности начала века, поражают мажорным ощущением полноты жизни. Горький не страшится ее хаоса и приветствует ее бурное движение вперед. Свобода духа соединяется с предчувствием великих перемен, с революционной целенаправленностью.

Одному начинающему поэту Горький писал в 1916 году: «Не сосредоточивайтесь *на себе,* но сосредоточьте весь мир *в себе*... Большинство современных поэтов живет точно на необитаемых островах, вне жизни, вне ее хаоса. Это, конечно, более легко и удобно, чем жить в хаосе действительности, но это значит — ограбить себя... Надо — жить, кричать, смеяться, ругаться, любить!» [1]

В сущности, именно так жил и творил сам Горький. Единство его личности и творчества выступает в этих словах очевидно и естественно, ибо для автора «Моих университетов» иначе жить и иначе писать было невозможно.

В огромном подъеме всех сил души и ума Горький приобщался к жизни, радуясь ее поступательному движению, бесстрашно воспринимая самые жестокие и темные явления ее, и, не раздумывая, гордо и дерзко бросал им вызов и вступал в борьбу с ними. Такой облик Горького отражался во всем творчестве его, идеологически направленном к тому, чтобы поднимать, объединять и вдохновлять людей во имя идеалов будущего, социализма.

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 29, стр. 370—371.

Эти идеалы были для Горького неотделимы от борьбы за расцвет личности и культуры, за все прекрасное, что есть на земле.

Горький не только как писатель, но и как человек участвовал в переделке мира, он влиял на людей и духовную жизнь эпохи и своим творчеством, и тем, что жил так, как умел жить именно он,— ярко, интенсивно, свободно, смело идя навстречу борьбе, противоречиям, трагическим конфликтам действительности.

Творчество и жизнь Горького мощно и выразительно отражали собою такие гигантские процессы социальной жизни России, как соединение рабочего класса, народных масс и социалистических идей, как духовный рост людей из народных низов, овладевавших культурой в суровых университетах русской действительности, шедших к сознательному участию в политической идейной жизни.

Таким человеком был сам Горький. Его собственная биография и жизненный опыт воплощали собою эти процессы в их ведущих тенденциях.

Поэтому самопознание Горького, его исследование и осмысление собственного столь богатого жизненного опыта становилось и познанием народной жизни, а его самосознание укрепляло самосознание пролетариата и широких демократических масс.

Художественные образы, воплощавшие собою чувство и думы Горького и выражавшие его мироощущение, столь своеобразное и оригинальное, оказывались вместе с тем в центре эпической картины духовной жизни России в предреволюционную эпоху.

Горький и воспринимался современниками как Человек с большой буквы, как истинный представитель своего народа.

Недаром Александр Блок заявлял в статье «О реалистах» (1907): «...если и есть реальное понятие «Россия», или лучше — *Русь* — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., т. е. если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем *Руси,*— то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького» [1].

---

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 5, Гослитиздат, М.—Л. 1962, стр. 103.

В этих словах Блока отразилось чуткое понимание того, что Горький с присущей ему «великой искренностью» непроизвольно, естественно выражал Россию, ее духовный облик, ее силы и устремления в грозные переломные годы ее исторических судеб. С негодованием отвергает Блок попытку Мережковского увидеть в Горьком «великого хама».

Крайне существенно также, что такое понимание исторического национального значения Горького отнюдь не ограничивается признанием его литературной деятельности. С точки зрения Блока, Горький переживает упадок творчества; по мнению поэта, Павел Власов лишь «скудное воспоминание о свободном Фоме Гордееве, Челкаше и других». Но тем более знаменательно, что при всем том Горький для Блока «великий страдалец», «по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по «бесконечности идеала» (слова В. В. Розанова) и по масштабу своей душевной муки — Горький — *русский писатель*»[1].

Горький жил жизнью России, как своей собственной, в том смысле, что именно кризисный революционный пафос ее определял собою и пафос его собственного внутреннего мира и творчества. Личное было для него неотрывно от общественного.

Горький рос вместе с революцией, и самые корни его существа уходили глубоко в мир социалистического движения и мысли, так же как и в народный мир.

Жизнь Горького, расширяясь и обогащаясь, естественно и непосредственно сливалась с переживанием русской революции, с революционной борьбой пролетариата, с деятельностью большевистской партии.

При этом Горький отнюдь не скрывал от себя и от других противоречия своих мыслей и чувствований, он говорил о них прямо и откровенно, ощущая в себе самом того «непрерывно растущего человека», чьи противоречия неизбежно сопутствуют его росту.

Именно этим необычайным уровнем и пафосом своей духовной жизни Горький удивлял и восхищал такого своего «друга-врага», каким, в сущности, был Леонид Андреев до полного их разрыва.

Последний, прочитав поэму «Человек», писал ее ав-

---

[1] Александр Блок, Собр. соч. в восьми томах, т. 5, стр. 103.

тору: «...в твоем «Человеке» не художественная его сторона поразила меня — у тебя есть вещи сильнее,— а то, что он при всей своей возвышенности передает только *обычное* состояние твоей души. *Обычное* — это страшно сказать. То, что в других устах было бы громким словом, пожеланием, надеждою,— у тебя лишь точное и прямое выражение обычно существующего. И это делает тебя таким особенным, таким единственным и загадочным...»[1]

В этих словах Андреева схвачена очень важная черта Горького, хотя и остались им непонятыми истинные революционные и социалистические корни ее.

К Горькому с полным правом можно отнести вышеприведенные слова Одоевского: «Нет минут непоэтических в жизни поэта». Но, с другой стороны, в лице Горького человек, и именно «простолюдин», по выражению Одоевского, овладел поэзией и поэтической биографией и не как одиночка, а как представитель масс. Горький жил на такой же духовной высоте, как и самые героические из его персонажей. Такая слитность человека и художника и была порождена социалистической революцией.

А то, что слова Андреева отнюдь не передавали лишь его чисто личные субъективные впечатления, убедительно подтверждается тем, что и Шаляпин в общении с Горьким также чувствовал себя в каком-то особом, возвышенном, духовном мире, резко отличном от окружавшего его повседневного быта.

Приведем свидетельство еще одного современника — человека бесспорно умного, талантливого, но ущемленного своей судьбой и жалкого в своем двуличии, доходившем до неприкрытого цинизма,— служа реакции, он, по собственным словам, «решительно ненавидел и презирал те журналы, в которых писал...». В. Розанов пишет Горькому: «...у Вас есть мечта и *способность* мечты — потерянная почти все миром...» Розанов чувствовал в Горьком «тот героический момент, который Вы очевидно играете, создаете, делаете в истории...»[2].

Так Горький самой личностью и творчеством своим духовно побеждал и людей, пытавшихся защищать совсем иные общественные позиции, нежели те, которые он

---

[1] «Литературное наследство», т. 72, стр. 208.
[2] «Беседа», книга вторая, Берлин, 1923, стр. 402, 403.

занимал сам, и не способных поверить в те идеалы, которые проповедовал автор «Песни о Соколе».

Горький видел перед собою жизнь и судьбу всей страны, всего народа, — а такая широта взгляда доступна лишь немногим, совсем немногим художникам, способным действительно кровью сердца пережить эту судьбу и воплотить это переживание в своем искусстве. И Горький видел судьбу народа через множество конкретных людей, через их облик, психологический склад, душевные движения, искания их мысли, в сложности и противоречивости их внутреннего мира. И, исходя из своих наблюдений, из тех отражений действительности, которые жили в его духовном мире, он требовал от литературы выражения революционной устремленности жизни, с тем чтобы литература выступила в качестве мощной организующей силы. Всем своим творчеством, всем своим существом он способствовал этому.

В письме Горького к В. В. Вересаеву, относящемся к январю 1902 года, мы читаем: «Все растет и ширится жизнедеятельное настроение, все более заметно бодрости и веры в людях... Вся задача литературы наших дней — повышать, возбуждать именно это настроение, а уж оно даст плоды, даст!» [1]

Позднее Горький так характеризовал задачи литературы: «...во всю силу начать организацию новорожденных людей» [2], в которых он видел «самое ценное земли, они наша посылка в будущее» [3].

Органическая социалистическая партийность Горького, как творческой индивидуальности, заключается в том, что он, под влиянием партии, революционной практики рабочего класса, Ленина, своим путем, пусть с теми или иными ошибками, но самостоятельно, творчески находил пути борьбы за социализм, пути, соответствующие своеобразию своей личности и творчества, специфике того художественного оружия, которым он владел. В этом смысле путь Горького в высшей степени поучителен для всей литературы социалистического реализма.

Для Горького духовная, идейная, политическая близость к Ленину, к большевикам, к революционному про-

---

[1] «Архив А. М. Горького», т. VII, стр. 37.
[2] Там же, стр. 76.
[3] Там же, стр. 81.

летариату была великим счастьем, могучим вдохновляющим стимулом. Но это счастье завоевано всем труднейшим жизненным путем автора «Моих университетов», выражающим движение пролетарских и полупролетарских масс России к социализму.

Жизненный опыт Горького, при всем его неповторимом своеобразии, совпадал с духовным, с политическим опытом пролетариата и его партии, с опытом социалистической революции, ленинизма.

А так как это был опыт гениального художника, то он явился основой формирования метода социалистического реализма и его великих художественных открытий, по-новому отвечавших на вопросы, поставленные предшествующим эстетическим развитием.

Именно своим путем Горький нашел такое художественное осмысление и отражение русской жизни, которое воплотило «необыкновенное», «сказочное» судеб народных масс и каждого человека, судеб, так или иначе связанных с подготовкой революции, с борьбой за социализм, за высшие духовные, культурные ценности.

V

Но как ни увлекает и восхищает своей безудержной энергией и пламенной цельностью творческая индивидуальность молодого Горького, именно Октябрьская революция с ее трудностями, противоречиями и небывалой новизной дала его творческой индивидуальности возможности нового обогащения.

Известны колебания и сомнения, отдалившие Горького в момент непосредственной подготовки и свершения Октябрьской революции, а отчасти и в ближайшие, следовавшие затем годы от партии, от Ленина.

Глубоко драматично то, что великий художник, больше, чем кто-либо из деятелей русской культуры сделавший для победы социалистической революции, не сразу оказался на ее стороне.

В этом, однако, сказались и некоторые существенные противоречия творческой индивидуальности и художнической натуры Горького.

В громадном напряжении овладев высшими духовными богатствами и тем более высоко ценя их, Горький

усомнился в том, сумеет ли партия, революционный пролетариат в момент социального катаклизма сохранить уже достигнутое, умножить культурные достижения, содействовать росту человека в обстановке вооруженной борьбы, разрухи, голода, одичания, нищеты.

К тому же Горького, как художника, смущали отдельные факты, в которых он видел доказательства пренебрежения к культуре со стороны поднявшихся на борьбу масс. На основе таких фактов, нередко анекдотических, переданных ему злопыхателями, он делал далеко идущие и необоснованные выводы.

Но в самых мрачных своих высказываниях той поры Горький никогда не впадал в безысходный пессимизм, всегда будущее в его представлении принадлежало тому «новому племени», новому поколению русской жизни, которое должно вступить на историческую арену.

И в самые мучительные минуты Горький был убежден, что спасти русскую культуру, победить хаос, каким ему представлялась тогда русская действительность, в состоянии — если это вообще возможно — только Ленин и его соратники, революционные пролетарии.

Но Горький сомневался в том, сумеют ли организованные силы русской революции овладеть массовым, стихийным, в особенности крестьянским движением, направить его к созидательным целям.

Великого писателя, оторванного в этот период от постоянных и непосредственных контактов с народной жизнью, смущали также нашептывания злобствовавших против революции буржуазных интеллигентов, умело задевавших самые больные его струны.

Ленин, споря с Горьким, писал ему в сентябре 1919 года: «Интеллектуальные силы рабочих и крестьян растут и крепнут в борьбе за свержение буржуазии и ее пособников, интеллигентиков, лакеев капитала, мнящих себя мозгом нации» [1]. Но Ленин всегда был убежден в том, что Горький «наш человек» (из разговора с Б. Ф. Малкиным в связи с закрытием в 1918 году «Новой жизни» [2]) и раньше или позже займет верные идейные позиции.

Горький должен был убедиться в правоте Ленина, а

---

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 51, стр. 48.
[2] «В. И. Ленин о литературе и искусстве», Гослитиздат, М. 1960, стр. 682.

убедившись, он радостно и самоотверженно взял на себя колоссальный труд по пропаганде социалистического строительства, по практическому созиданию новой культуры, вождем которой он и был.

Победы социалистической революции и социалистического строительства дали Горькому возможность создавать такие свои произведения, как ленинский портрет, как «Дело Артамоновых», как «Жизнь Клима Самгина»,—в основу последнего произведения как раз и легла мысль о духовной нищете и распаде буржуазной интеллигенции, противопоставленной растущим силам революционного народа.

Именно после Октября и в этих творениях, и в «Моих университетах», и в рассказах 20-х годов Горький, с присущим ему даром постоянного обновления художественных решений, изображает наиболее многосторонне, многокрасочно русскую жизнь в ее самых острых противоречиях, во все более глубоких подспудных, «геологических», социальных и психологических пластах, сдвинутых и сдвигаемых историей и революцией.

Можно сказать, что социалистическая революция потребовала от Горького нового углубления познания России и русского человека и новых соответствующих этой задаче художественных средств.

Густой, до предела насыщенной токами разнородных мыслей, чувств, стремлений, мечтаний во всех их оттенках воспринимается здесь атмосфера русской жизни. Ее могучий поток несет с собою множество людей, но так, что видны усилия каждого жить и думать по-своему, влиять на других, оценивать общий ход жизни, а у наиболее сильных и убежденных — и решимость воздействовать на направление и скорость движения.

Проходит множество людей во всей неповторимой сложности и красочности, присущей личности каждого. Горький рисует человека в изгибах его ума и переломах его внутренней жизни, в хитроумном сплетении инстинктов и душевных движений, мыслей и поступков, в выразительности гибкого речевого склада.

Так возникает ощущение неисчерпаемого человеческого богатства русской жизни, быстроты ее развития, роста людей. Это богатство так велико, что оно начинает восприниматься — не только читателем, но и повествователем, как клокочущий хаос, в котором сталкиваются противоборствующие силы, страсти и мысли.

Но недаром Горький писал Цвейгу о «хаотической высоте XX столетия»[1]. Ибо чем более хаотичной представляется жизнь, тем больше мужества, проницательности и мудрости необходимо для того, чтобы найти в ней явления, отражающие признаки поступательного развития. Так завоевывается высота.

И Горький не только видит эти признаки, но показывает своим творчеством, что люди *сами* ищут, что их мысль уже пробует и нащупывает дороги, ведущие к будущему.

Правда, в чисто *количественном* отношении Горький, если использовать выражение Роллана, с «обжигающим беспристрастием»[2] больше концентрирует свое внимание на мыслях ему враждебных или на неудачных попытках подойти к чему-то, еще далекому, но зовущему вдаль.

Легко попытаться объяснить это обстоятельство тем, что великий писатель исходил прежде всего из дореволюционного опыта русской духовной жизни.

Однако такое объяснение явно недостаточно. Всякого рода иллюзии, слепота, демагогия, маскировка эгоистических интересов, отклонения от последовательности честной мысли представляли для Горького такой острый интерес потому, что ему хотелось предостеречь людей от всех духовных опасностей, ловушек, западней, которые стояли на пути к социалистическому сознанию. И в этом выражалась одна из существеннейших черт партийности Горького.

Он ставил своих взятых из жизни героев в такие положения, что они должны были, каждый в соответствии со своим характером и мироощущением, занять позиции по отношению к кардинальным вопросам, выдвигаемым всем развитием русской жизни и, в особенности, надвигающейся социалистической революцией. Они высказывают свое отношение к народу, к труду, к культуре, к познанию, к передовой мысли и т. д. Они задумываются над вопросом «зачем жить?», и их ответы будоражат жизнь даже в тех многочисленных случаях, когда эти ответы беспомощны, трусливы, идут по линии наименьшего сопротивления.

Так, например, «оглушающие мысли», содержащие скептическую оценку труда, культуры, знания, науки,

---

[1] «Архив Горького», т. VIII, стр. 32.
[2] Там же, стр. 351.

прогресса, Горький слышал и от интеллигента, находящего забвение и утешение во всепоглощающем личном чувстве, и от старого рабочего, большевика, «политического воротилы», в сущности уже уставшего от борьбы («Мои университеты»), и от уличного оратора, призывающего каждого помнить и довольствоваться тем, что он «человек ненадолго» («Заметки из дневника»), и от анархиствующего уравнителя из низов, готового ради «упрощения» жизни на любое насилие («Рассказ о необыкновенном»).

Это вовсе не позволяет ставить между ними идеологический знак равенства. Мысль о тщете культуры и труда обладает в мировоззрении каждого из них различным удельным весом и по-разному отражается на их социальном поведении. Но эти отличия подчеркивают вместе с тем идеологическое значение этой мысли, могущей быть, по словам Горького, сведенной к формуле «минимум труда — максимум наслаждения». Они подчеркивают ее соблазнительность, а потому и опасность, и реакционно-утопический характер, особенно когда она проповедуется под прикрытием «революционной» фразы.

Но сколь запутанной ни была духовная жизнь, изображенная Горьким, как бы ни блуждали люди в лабиринтах русской действительности, всегда эта картина озарена вспышками подлинной человечности, трудовой энергии, красоты и благородства передовой социалистической мысли, опирающейся на народ.

Эта грандиозная панорама духовной жизни России проникнута призывом переделывать и обогащать мир и человека, вносить в жизнь новые мысли, нечто необыкновенное и революционизирующее, творить социалистическую культуру.

Изображение хаоса жизни в ее безудержном и стихийном богатстве сплетается у Горького с *аналитическим исследованием* того, как в запутаннейших узорах духовных исканий под влиянием все более обостряющейся социальной борьбы все отчетливее и яснее выделяется процесс *идеологического самосознания* и самооформления людей.

Идеология поднимается над бытом, психологией и обыденным сознанием, но так, что у каждого, примкнувшего к тому или иному идеологическому направлению, сохраняется — особенно в самом выражении мысли — *личностное своеобразие,* влияющее на выводы, к которым

он пришел, и отражающее своеобразие взрастившей его социальной и бытовой почвы и пройденного им пути.

Горький высоко ценил такое личностное своеобразие, умел его великолепно передавать и создавать. В одной из «Заметок из дневника», отражающей массовые настроения между февралем и Октябрем, Горький, отмечая, что «в массе возникает воля к самостоятельности, к жизни активной», записывает: «Вождям» не верят. На днях в цирке Модерн молодой парень, видимо, шофер, ловко играл созвучными словами «вожди» и «вожжи» — человек двести слушало его и одобряло смехом».

Прослеживая борьбу идей, как она протекала и во внутреннем мире человека, и в столкновениях, более или менее ограниченных бытовыми рамками, и в открытой политической борьбе, Горький отражал духовные поиски русских людей, в особенности рабочих (вспомним Рубцова, Шапошникова), пробуждение и рост их мысли. Все это толкало их к социалистической идеологии, способной объяснить действительность, ответить на вопрос «зачем жить?» и указать пути ее переделки. В поисках этой общей цели Горький учил каждого думать самостоятельно, интенсивно, по-своему.

Горький великолепно понимал, что «...личность характеризуется не только тем, *что́* она делает, но и тем, *как* она это делает» (Энгельс) [1]. Он художественно воплощал все прихотливое разнообразие того, как люди думают, как они стремятся к истине, к мыслям, помогающим созидать, творить общее для всех дело жизни. Горький ясно видел те огромные возможности, которые именно социалистическая идеология, вносимая в пролетариат, в демократические массы, открывает перед идейным, духовным, эмоциональным сплочением, объединением и ростом людей в процессах созидания и творчества, переделки и украшения мира.

Для Горького идеология — это «сила, связующая людей в братстве» — «у буржуазии нет идеологии» [2]. Именно в этом смысле Горький и чувствовал себя идеологом.

Вспомним ленинские слова, к которым так близко горьковское понимание социалистической идеологии: «Собственность разъединяет, а мы объединяем и объединяем все большее и большее число миллионов трудящихся во

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 29, стр. 492.
[2] Архив Горького, Г — ЗШ-4-7.

всем свете»[1]. Социалистическая идеология, в отличие от буржуазной, обогащает человека, сближает его с другими — таково утверждение Горького, многократно воплощавшееся им художественно.

Это утверждение в высшей степени актуально в наше время, когда пропагандисты «американского образа жизни» ратуют за деидеологизацию духовной жизни, разумеется, именно в интересах своего класса.

Горький показал, что рост социалистической мысли, идеологии связан со всей духовной жизнью трудящихся, с их общественным жизненным опытом и особенно с революционной практикой. Социалистическая идеология, способная охватить все существо человека и таким путем укрепить и объединить в нем все лучшие качества, обогащает его и сплачивает с другими людьми. Социалистические убеждения приобретают тогда черты той страстной, верующей мысли, которую так высоко ставил великий писатель. Но такая мысль должна быть выстрадана личными усилиями и исканиями.

Горький своим творчеством звал каждого внести свой вклад в духовную жизнь эпохи, отличающейся небывало острыми классовыми, политическими, идейными столкновениями, когда никто не в состоянии обойти вопрос о своем отношении к социализму. Каждый должен искать ответ на вопрос «зачем жить?», но каждый идет своим путем, отправляясь от собственного жизненного, трудового, профессионального опыта, и эти поиски встречаются с трудностями, неотделимы от колебаний и блужданий.

Каждому нужно найти свою тропу в хаосе, каким кажется действительность, пока она не осмыслена, пока хаос духовно не преодолен.

Идеология в понимании Горького дисциплинирует человека, делает его более целеустремленным, но вместе с тем она такое явление духовной жизни, которое требует творческого к себе отношения. Конечно, Горький ясно видел, что слишком часто те или иные идеологические положения воспринимаются внешне, механически, формально обязательно. Но воспитывал он именно творческиличностное отношение к идеологическому.

Это отражалось и в самом стиле творчества Горького. Его художественная мысль, развиваясь и стремясь вне-

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 241.

ред, захватывала в свое течение самые различные и противоречивые явления, черты, голоса и краски мира. Но она торжествовала над этим хаосом в мощном синтезе. Это был оптимизм, не скрывавший трагизма настоящего и вдохновленный идеалами социализма.

Может показаться, что данная выше характеристика постановки Горьким вопроса о пути человека к социалистической идеологии необязательна для нашей темы. Однако думается, что без уяснения этой особенности нельзя понять удельного веса идеологического в творческой индивидуальности великого писателя и самое своеобразие ее.

В 1931 году в письме к Г. Грековой, написавшей автобиографическую книгу, Горький замечает: «Вы ничего не говорите о каких-либо личных особенностях Вашей психики, о Вашем личном, своеобразном, особенном умении воспринимать впечатления, формировать и формулировать их. Впечатления Ваши — как у всех подруг — формируются чувственно — страх, печаль и т. д. — но не формируются интеллектуально, словесно, «идеологически».

Горький хотел получить объяснение, почему именно Грекова, в отличие от многих ее подруг, «преодолела, победила жизнь», хотя жила «в хаосе таких же впечатлений»[1], как и они. В сущности, здесь в концентрированном виде лишь было сформулировано то, что уже было осуществлено им самим в автобиографической трилогии.

Слова эти особенно важны с точки зрения профиля данной статьи потому, что в них отчетливо выражены требования Горького, предъявляемые к самому себе как к человеку и писателю. Способность человека сопротивляться среде (недаром Горький считал, что характер образуется практическим, на деле, сопротивлением среде), то есть осознать себя в потоке жизни, преодолеть ее хаос означало и для человека и для писателя необходимость идеологически определить свою позицию и смысл своей победы.

И Горький и Грекова, бывшая батрачка, ставшая советским ученым, одержали такую победу. Это была победа социалистического, нового над старым, победа, имевшая идеологическое значение.

Так становится понятной и двуединая полемическая направленность интересующих нас мыслей Горького, связанных с проблемой творческой индивидуальности писате-

[1] М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 30, стр. 225.

ля и неотрывных от всей его жизненной и литературной судьбы.

Они направлены против реакционной буржуазной концепции подчинения писателя хаосу жизни, ее стихийному течению, своим собственным инстинктам; Горький выступает против буржуазно-интеллигентского высокомерия по отношению к идеологической роли писателя как выразителя прогрессивных чаяний человечества, против попыток отрыва писателя от человека, снятия с художника идейной личной ответственности.

С другой стороны, Горький разрушал догматические, отвлеченно рассудочные концепции об идеологической роли писателя, об его пути к социалистическому сознанию. Для Горького было совершенно неприемлемо представление о восприятии писателем социалистической идеологии как чего-то готового и статичного.

Писатель был для Горького одним из тех, кто участвует в творчестве социалистической идеологии, в ее развитии на основе опыта собственной жизни, хотя, конечно, литература не сводима к идеологии. Сопереживая идейные искания и блуждания своих героев, Горький, проверяя и сопоставляя, находил все новые и новые факты, аргументы и соображения, не только подтверждавшие истинность социалистических идей, но и развивавшие и обогащавшие их, и тем самым толкавшие и самого писателя вперед.

Разве, например, в наше время мыслимо изучение положения личности в социалистическом общественном строе без привлечения образов и мыслей Горького, отражающих и углубляющих эту проблему? Она всегда волновала Горького, убежденного в том, что социалистическая революция родит «большого человека». А рост человека Горький связывал и с идеологическим и притом личностно окрашенным осознанием себя.

Процесс такого осознания оказывался, с точки зрения Горького, тем более плодотворным для творческой индивидуальности, чем более свободным и емким были жизненный и творческий опыт человека и писателя и созданный последним художественный мир. Социалистические идеи должны срастись с характером человека и творчеством писателя так, чтобы этот характер и это творчество внесли нечто свое в эти идеи.

Творческая индивидуальность Горького органически сочетала в себе *человека, художника и идеолога, практи-*

чески сплачивающего массы вокруг задач идейного и эмоционального обновления духовной жизни, роста человека и строительства социалистической культуры.

Но вполне естественно может быть поставлен вопрос: разве предшественники Горького, великие писатели XIX века не были и художниками и идеологами, разве в их творчестве не отражалось идеологическое самосознание их героев?

Если, однако, под этим углом зрения подойти к тем великим писателям, которые в XIX веке дали наиболее глубокое изображение внутреннего мира человека, к Толстому и Достоевскому, то мы убедимся в том, что для них идеологическая устремленность тех или иных персонажей была чем-то таким, что вступало в острейшее противоречие с подлинным живым богатством человеческих мыслей и чувств, и прежде всего с чувством нравственным. Ведь именно под этим углом зрения Левин, например, противопоставлен Кознышеву.

Конечно, и Толстой и Достоевский сознавали идеологическое значение своего творчества, и тем более своих публицистических выступлений. Однако они не были и не могли быть идеологами в том смысле, в каком им стал Горький. Политическому они противопоставляли нравственное; политические проблемы они пытались разрешить на путях личного совершенствования и нравственно-религиозного обновления человечества.

Они не хотели и не могли опереться на идеологический рост масс. К тому же тенденции того широкого распространения политических мыслей, из которого исходил и которое стимулировал Горький, не оказывались в центре их внимания, уж не говоря о том, что до 90—900-х годов этот процесс не был еще столь явным, как стало позднее. «Социализм политический», если употребить выражение Достоевского, представлялся им неспособным указать человеку пути его духовного роста.

Но Щедрин? Он-то несомненно был идеологом и социалистом и хорошо сознавал это. Он верил в рост русского человека.

Но связь между идеологической устремленностью и художественным творчеством была у Щедрина совсем иной, нежели у Горького. Великий сатирик жил и действовал в той же обстановке, что Достоевский и Толстой. Он искал и находил политические мысли в быту — этим

его произведения и привлекали к себе Горького,— но не в быту масс и притом так, что мысли эти воспринимались как нечто, не столько вырастающее в сознании людей, сколько являющееся результатом сатирико-хирургического вскрытия их подлинной политической сущности. Социалистическая идеология выступала у Щедрина по преимуществу как идеал, проповедуемый самим писателем, но не могла быть связана им с ростом русского человека, тем более с ростом масс, необходимость которого он сознавал.

Разумеется, великие русские писатели XIX века самим своим творчеством сыграли громадную роль в создании русской демократической и социалистической культуры, но каждый из них, с той или иной степенью остроты, в той или иной форме ощущал разрыв между своей деятельностью и своим творчеством, с одной стороны, и практическими потребностями народной жизни, русского человека, с другой. Это чувство и толкнуло Толстого к отрицанию искусства, к отказу от собственной художнической деятельности.

Горький же решает задачу практического вмешательства в народную жизнь с полнокровным и действенным оптимизмом, который не мог быть доступен какому-либо писателю второй половины XIX века.

Так, перед нами вырисовывается глубокое своеобразие творческой индивидуальности Горького, на обобщающей характеристике которой необходимо остановиться.

В самом деле, как человек Горький был непосредственно связан с народной жизнью, рос вместе с массой и отразил в своем творчестве собственное развитие и развитие массы. Широкий демократический читатель «лично», как человека, узнал Горького и не потому только, что газеты освещали его удивительную судьбу, его жизнь. В книгах Горького вставали различные этапы его жизни, различные стороны его опыта. И вместе с тем читатель видел в его творчестве отражение собственных духовных, идейных исканий.

Нельзя назвать другого писателя, который с таким бесстрашием показал все противоречия души и мысли своих героев, всю амплитуду колебаний, присущих тому или иному характеру и вместе с тем так помогал искать верные пути к социализму.

Поэтому *общественно-практическое* значение жизни и творчества Горького, разумеется, не как догмы и образца,

а как действенной помощи в духовных и идейных исканиях и их претворении в действительность не превзойдено каким-либо другим писателем нашего времени. Но можно сказать, что творчество Горького содержит в себе богатства, еще недостаточно и не полностью вошедшие в наш духовный обиход.

Очень важно, что борьба Горького за «большого человека», за расцвет личности, вобравшей в себя опыт народной жизни, неотрывна от борьбы за социалистическое самосознание человека, без чего немыслимо активное и успешное строительство социалистической культуры. Горькому социалистическая революция дала возможность прямо обратиться к массовой аудитории и с трибуны, и при помощи столь богато развернувшейся в последние годы жизни публицистической деятельности, и посредством разного рода культурных начинаний, возбуждавших многообразную и широкую самодеятельность.

Горькому в высшей степени близко было ленинское понимание огромного значения даже робких «ростков нового», каждого, даже самого маленького практического шага в области положительного строительства новой жизни.

Как сказал А. В. Луначарский, Горький — «писатель-политик», «самый большой писатель-политик, какого до сих пор носила земля», и он же был «организатором в больших областях культурной жизни» [1].

В творческой индивидуальности Горького слиты воедино искусство и политика, общечеловеческое нравственное чувство и социалистическая идеология, объективность художественного познания и революционный критицизм, мудрая прозорливость в постижении дальних судеб человека, его мыслей и душевных движений и практическое чутье организатора и созидателя социалистической культуры, новых духовных отношений.

Было бы очевидным упрощенчеством полагать, что все эти черты уживались в Горьком легко, неизменно гармонически, просто. Нет, перед нами сложный и противоречивый процесс формирования великой творческой индивидуальности, наиболее полно отражавшей потребности социалистической революции и сложившейся под непосредственным влиянием ее подготовки и свершения.

---

[1] А. В. Луначарский, Собр. соч., т. 2, Гослитиздат, М. 1964, стр. 81, 86.

В творческой индивидуальности Горького характерный отпечаток того нового, что социалистическая революция внесла в общественное сознание, в искусство и культуру, проявляется с непревзойденной еще полнотой и всесторонностью. Это новое, столь органичное для Горького, воспринимается и как нечто ясно осознанное и творимое им самим.

Но новое, созидаемое социализмом, неисчерпаемо. И каждый большой художник обогащает это новое и как человек и как писатель.

Творческая личность каждого настоящего художника неповторима в своем индивидуальном своеобразии, причем последнее отражает общие закономерности общественного и литературного развития.

Поэтому творческие индивидуальности ряда других больших писателей социалистического реализма, вовсе не похожие на Горького, вместе с тем по-своему выражают те же самые закономерности и обладают чертами глубокого внутреннего сходства с Горьким, чертами, проявляющимися у каждого художника совершенно оригинально.

Быть может, особенно разительный пример тому Маяковский. Его место в литературе во многом резко отличается от того, которое принадлежит Горькому. Автор «По Руси» ощущал себя и действительно был продолжателем великих классических традиций, давшим новаторские решения коренных художественных проблем. Маяковский противопоставлял себя классическому наследию, хотя, творчески также, конечно, был связан с ним. Эта позиция Маяковского, особенно громко заявленная в его декларациях, статьях и выступлениях, хотя постепенно и смягчавшаяся, явилась предметом множества нападок и одним из тех факторов, которые сильно осложнили литературную судьбу поэта.

Между тем эта вызывающе-полемическая и авангардистская позиция, которую в вопросе о классическом наследии Маяковский занимал в течение ряда лет, была обусловлена не только субъективными мотивами.

Нельзя не иметь в виду одно кардинальное различие русской прозы XX века, с одной стороны, и русской поэзии тех же десятилетий, с другой, в их соотношении с традициями классики.

В отличие от прозы, русская поэзия XX века не могла найти в литературе ближайших предшествующих десятилетий традиции, по своей мощи и плодотворности приближавшиеся к тому колоссальному влиянию, которое оказывали на прозу XX века Толстой и Достоевский. Блок был для Маяковского не столько предшественником, сколько современником. Да и каким бы значением его лирика ни обладала для становления лирики автора «Про это», она не могла по многосторонности охвата духовной жизни поспорить с эпиками XIX века.

Таким образом, авангардистский вызов Маяковского был в определенной степени обусловлен особенностями новаторской роли его поэзии, реалистическая направленность которой, однако, чувствовалась и в ранних его творениях.

Эти объективные обстоятельства долго недооценивались. Тому способствовал ряд причин. Маяковский принял социалистическую революцию, хотя и без тех колебаний, которые испытал Горький, но, что имело несравненно большее значение, не будучи, в отличие от автора «Буревестника», всем своим творчеством крепко связан с революционным рабочим движением.

Концепция социалистической культуры, которую Маяковский в первые годы после Октября выдвинул в своей публицистике, страдала сектантскими предрассудками и претензиями; надежды на «левое искусство», как на решающий фактор переделки культуры, конечно, не имели под собою почвы.

Все это, а особенно былая принадлежность к футуризму, «желтая кофта», а позднее связь с группой доктринерски мысливших лефовских теоретиков, вызывало настороженность у ряда старых партийцев (о партийном прошлом юного Маяковского мало кто знал или же этому не придавалось значения), работавших в области культуры, и не только у них, но даже и у Горького. Как показывает недавно опубликованная переписка с И. Груздевым, Горький сомневался в революционности Маяковского. Эта настороженность и сомнения не были оправданы, но понятны их идеологические и психологические корни. Зато никаких оснований не имело «ортодоксально»-снисходительное высокомерие ряда руководителей РАППа по отношению к великому поэту. Все это не могло не ранить его.

Творческий путь Маяковского оказался в 20-х годах в высшей степени осложненным.

С одной стороны, недоброжелательно была встречена поэма «Про это», где личное чувство средствами смелого художественного воображения просматривалось как бы на всех «уровнях» — от «тайников инстинктов» до той «изумительной жизни» коммунистического будущего, к которому стремится самая природа человеческая.

Та почти единодушная, но совершенно несправедливая критика, которой подверглась при своем появлении эта поэма,— критика, в которой участвовали и лефовцы [1], — и связанные с нею обвинения в индивидуализме, раздававшиеся и по другим поводам, не могли не оказать своего воздействия на Маяковского.

С другой стороны, пафос и энтузиазм строительства социализма, в первую очередь его экономических основ, индустриализации страны, охватившие собою миллионы, толкали Маяковского к решению полностью отдать себя пропаганде этого всемирно-исторического движения, борьбе со всем, что этому мешало. Он действительно «наступил на горло собственной песне». Это был подвиг подлинного мужества, полного самопожертвования; поэт отрывал от самого себя нечто бесконечно ему важное и дорогое.

Во всяком случае, после «Про это» лиризм поэта пытается отодвинуть назад «личное», скупо касаясь его лишь как сопутствующего отражения «общего».

В отличие от Горького, Маяковский до известной степени поддался той недооценке места личности в развитии культуры социализма, которая тогда была распространена широко и якобы логически (но в решительном противоречии со взглядами Ленина) вытекала из действительно бесспорных задач борьбы с буржуазным индивидуализмом.

Между тем внутренняя логика развития творческой индивидуальности Маяковского, весь смысл пути, пройденного его поэзией, заключались именно в борьбе за мощное художественное воплощение единства личного и общественного в строящемся социалистическом мире.

Впоследствии вступление в поэму «Во весь голос» лучше всего доказало, что эта труднейшая задача была Маяковскому по плечу.

---

[1] См.: З. С. Паперный, Маяковский в работе над поэмой «Про это». — «Литературное наследство», т. 65.

Мы вынуждены были относительно подробно остановиться на том, сколь значительно развитие творческой индивидуальности Маяковского отличается от соответствующего пути Горького, именно для того, чтобы на этом фоне рельефно выступили сближающие их черты.

Своей собственной дорогой через острые противоречия шел Маяковский к тому единству человека, художника, идеолога, практически — своей жизнью и творчеством — участвующего в создании социалистической культуры, к тому единству, которое, как мы видели на примере Горького, характеризует высшие формы развития творческой индивидуальности писателя, сложившейся под влиянием Октябрьской революции.

Внутренняя борьба за такое единство встретила в развитии поэта и в обстоятельствах его деятельности гораздо больше трудностей, чем у Горького. Но столь же очевидна общая с Горьким направленность этого развития.

И как ни различен по облику своему мудрый учитель и руководитель социалистической культуры, прошедший труднейшие «университеты» старой России, с одной стороны, и дерзкий «агитатор, горлан-главарь», с другой, само монументальное величие и цельность этих образов, выросших не только из творчества, но и из всей жизни и деятельности этих великих писателей и впечатляющих нас и сегодня, быть может, лучшее доказательство того, что это единство было достигнуто и Горьким и Маяковским.

По-своему Маяковский нашел средства художественно-практического участия в строительстве социалистической культуры и идеологии. Его лиризм сумел с неподдельной убежденностью и поэтическим задором осветить и повседневные, еще скромные шаги в поступательном ходе этого громадного процесса. Он сделал это так, что выявилось и идеологическое отношение масс к этим шагам. Вспомним хотя бы «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». А «кавалерия острот» Маяковского была направлена против всего того, что искажало, опошляло и принижало строившееся социалистическое общество.

Поэт действительно встал «на горло собственной песне», собственному лиризму, но, сказав об этом в гениальных строках «Во весь голос», он именно здесь преодолел эту односторонность. Произведение это даже Пастернак, которому все творчество Маяковского 20-х годов

было чуждо, назвал бессмертным. Оно поражает великолепной монолитностью и торжествующей мощью жизнелюбия и жизнетворчества. Трудно назвать в мировой литературе другое произведение, в котором сила «я» поэта и его творческого труда выступали бы так «весомо, грубо, зримо», как сила, борющаяся за социализм. Поэт, проникающий в «коммунистическое далеко», и человек сегодняшнего дня являются нам здесь в своем единстве. Мы видим тут и того поэта, который по праву обращается к «товарищам-потомкам», и того человека, которому «и рубля не накопили строчки».

Якобсон механически противопоставил лиризм Маяковского идеологии социалистической революции.

На деле это был лиризм человека, рано охваченного мечтой о том, «чтоб всей вселенной шла любовь» («Про это»), и постигнувшего правоту, величие Ленина, ленинских идей и революционной борьбы за социализм: «Я себя под Лениным чищу». Эти два потока поэзии Маяковского — лиризм и идеология социалистической революции — постоянно тяготели друг к другу.

Марина Цветаева, сопоставляя Маяковского и Пастернака, была глубоко права, сказав: «...без Маяковского русская революция бы сильно потеряла, так же как сам Маяковский — без революции».

VII

В данной статье нет возможности подробно рассматривать другие примеры, характеризующие судьбы и своеобразие творческой индивидуальности писателя после Октября. Кратко остановимся лишь на нескольких именах, уясняющих многообразие ее проявлений. Легко уловить характерные черты ее у Фадеева, партийца, воина, художника, преемника Горького в руководстве литературой. Трудно лучше и проникновенней, чем это сделал Андрей Платонов, охарактеризовать в немногих словах жизненный и литературный подвиг Николая Островского: «Когда у Корчагина-Островского умерло почти все его тело, он не сдал своей жизни — он превратил ее в счастливый дух и в действие литературного гения...» И, обращаясь к Островскому, Платонов говорит: «Мы вам навеки благодарны, что вы жили вместе с нами на свете,

потому что, если бы вас не существовало, мы все, ваши читатели были бы хуже, чем мы есть...» [1] Такие писатели, как Гайдар, как Макаренко, своим могучим сплачивающим воздействием по-разному выразили единство своего жизненного пути и художественного творчества, практически-воспитательное значение того и другого.

Гайдар воодушевил своими творениями, их непосредственной поэтичностью и наглядным изображением доступных мальчишкам и девчонкам добрых и идейно вдохновленных дел массовое движение тимуровцев. Справедливо называют «блестящим педагогическим открытием» [2] то соединение детской игры с настоящей общественной деятельностью, которым писатель зажег тысячи сердец. Но одновременно это было открытие и в области поэзии и духовной жизни в самом широком смысле слова. Поэтичность и практическая общественная деятельность оплодотворили здесь друг друга. Детская игра была поднята до уровня высокой поэзии и большого общественного дела. Жизнь и поэзия предстали в еще невиданном переплетении, тем более что это была повседневная действительность и поэзия, проникнутая увлеченностью детского воображения, склонного не считаться с этой действительностью.

И Гайдар предстает перед нами настоящим волшебником искусства и жизни, способным прямо на глазах у миллионов превращать слово в дело. Но корень всех этих удивительных дел, конечно же, в творческой индивидуальности писателя. В Гайдаре бросалась в глаза непосредственная «детская» беззаветная увлеченность всем, что он делал. С ней он играл в лапту и бросался в бой, став командиром роты в пятнадцать лет. Недаром писал он в своей автобиографии, вспоминая о годах гражданской войны: «Иной раз, бывало, закрутишься, посмотришь в окошко и подумаешь: а хорошо бы отстегнуть саблю, сдать маузер и пойти с ребятишками играть в лапту» [3]. Гайдар был и большим ребенком, и поэтом, и героем. В этом был корень его обаяния, оказывавшего покоряющее воздействие на каждого, кто соприкасался с ним хотя бы ненадолго.

---

[1] «Литературный критик», 1933, № 10—11, стр. 254—255.
[2] «Молодой коммунист», 1967, № 1, стр. 58.
[3] Аркадий Гайдар, Соч., т. 1, Гослитиздат, М. 1957, стр. 7.

Только с той полной увлечения юной и чистой верой в революцию и в социализм, которой обладал Гайдар, можно было создавать поэтические произведения, способные захватить детские души, как рассказом о героической борьбе за Советскую власть в прошлом, так, тем более, призывом к действенному воплощению своих самых дорогих мечтаний и стремлений в повседневности настоящего. Самой смертью своей в войне с фашистами Гайдар подтвердил верность тем идеалам, которые прививал детям.

Макаренко художественным рассказом о своем труднейшем и самоотверженном опыте, своим даром аналитически проникать в человека, видеть и «собирать» его лучшие качества и помогать ему выпрямляться дал плодотворнейший толчок практическим исканиям в области социалистического воспитания, верным духу Ленина и Горького.

Нельзя вместе с тем не видеть, что подобное претворение художественных и теоретических идей в общественную практику, столь характерное для писателей социалистического реализма вообще, обладало и обладает своими противоречиями. Это — отнюдь не «гладкий» процесс. Так, Макаренко не раз указывал на огрубляющее и искажающее применение своих педагогических идей.

И сходство Макаренко и Гайдара, с точки зрения проблематики их творчества, сконцентрированной на судьбах детей и подростков, и столь же явное несходство их художественных творений, стиля последних, не может быть объяснено вне круга вопросов, связанных с творческой индивидуальностью того и другого.

Гайдар был в прозе больше поэтом-лириком, Макаренко — больше аналитиком и педагогом в самом широком, благородном и поэтическом смысле этого слова. Но оба они инстинктивно стремились и к воспитанию человека, и к литературе.

Гайдар вложил в свое творчество всего себя. Макаренко, после ранней неудачной попытки, окончательно пришел в литературу через свой педагогический опыт, через повествование о нем, оставив педагогическую работу только из-за болезни. Его книги это — своего рода «моя жизнь в педагогике». Но и «Педагогическая поэма» была органической частью общественной деятельности Макаренко, фундаментом которой, как и его произведений, был он сам, как человек.

А по-своему, в силу поэтичности и непосредственности своей натуры, открытой детям, не менее крупным деятелем в этой же самой области культуры стал Гайдар.

Так общие закономерности, определяющие судьбы творческой индивидуальности после Октября, охарактеризованные нами наиболее подробно в разделе о Горьком, проявляются неповторимо личностно и у писателей, обладающих существенными чертами сходства по самой направленности их творчества.

Вообще эти закономерности, обусловленные социалистической революцией и всем дальнейшим процессом созидания социалистической культуры, не несут писателю ничего внешне обязательного, навязываемого. Увлекательность их исследования как раз и заключается в том, что, с одной стороны, перед нами живой процесс, обогащаемый каждым большим художником и приобретающий благодаря ему новые черты и грани, а с другой, процесс этот в целом определяется развитием социализма.

Вспомним еще, например, соотношения романа Леонида Леонова «Русский лес» и общественной и государственной деятельности этого писателя в защиту «Зеленого Друга», «зеленого лика родины», для того чтобы представить себе многообразие и органический характер сплетений человеческой личности, художественного творчества и практического строительства социалистической культуры, тех сплетений, в центре которых находится творческая индивидуальность писателя в ее целостности.

Бывает и так, что писатель, судя по его произведениям вовсе не склонный играть роль активного общественного деятеля, участвовать в идеологической работе, в силу логики всей нашей жизни и его собственного творчества, оказывается перед органической для него необходимостью решать и такого рода задачи.

Вот Василий Шукшин, один из самых талантливых представителей той прозы, которую сейчас еще нередко называют молодой, но которая в лучших своих произведениях способна удовлетворять очень высокие и строгие требования без всяких скидок на «возраст».

Шукшин в своих рассказах средствами сочной литературной живописи, с большой силой воплощает подлинно драматические, напряженно противоречивые ситуации в жизни своих героев, большей частью молодых сибиряков, во внутреннем мире которых страсть и нередко без-

рассудство сочетаются с чистым нравственным чувством. Эти же рассказы явились для Шукшина, как для сценариста и кинорежиссера, основой его киноповестей («Живет такой парень», «Ваш сын и брат»), привлекших к себе внимание зрителя.

И в литературе и в кино Шукшин со свойственной ему лаконичной выразительностью избегает всего, что чем-то походит на разъяснение, на попытку поучительно упрощать сложные коллизии, им воссозданные, или тем более формулировать какие-либо социологические обобщения. И тем не менее именно внутренняя необходимость побудила писателя выступить в журнале «Сельская молодежь» со статьей, в которой он, коснувшись ряда очень важных проблем нашей культуры, предложил и некоторые практические решения, по сути договорив тем самым мысли, содержавшиеся в его произведениях.

Шукшин говорит здесь содержательно и своеобразно о том, какими средствами способствовать развитию культуры в деревне, он останавливается при этом на бытовых условиях и на роли кино и литературы. Но еще более интересны его мысли о том, что́ социалистической культуре в целом способна дать «некая патриархальность, когда она предполагает свежесть духовную и физическую» [1], патриархальность новой деревни, не знающей прежнего деревенского идиотизма. Шукшин тем самым и дает понять, за какую культуру, за какой характер духовной жизни он выступает в своем творчестве.

Очень важно следующее замечание писателя: «Самое, может быть, дорогое завоевание социалистического реализма — это то, что художник и тот, к кому он приходит со своим произведением, говорят на одном языке, на равных» [2].

Действительно, новые отношения между писателем и читателем, связанные с их стремлением вместе найти практические пути углубления социалистической демократии, ведут к приобретению творческой индивидуальностью художника новых очень существенных черт.

Так, Шукшин раскрывается перед нами как человек, писатель и деятель культуры, стремящийся на основе того обогащения духовной жизни страны, которое проис-

---

[1] «Сельская молодежь», 1966, № 11, стр. 6.
[2] Там же, стр. 7.

ходит в наше время, содействовать этому процессу, найти и поэтически воплотить немаловажные элементы народного опыта, способствующие тому, изжить недостатки.

Тем самым мы коснулись и современного проявления закономерностей развития творческой индивидуальности на примере представителя одного из последних поколений нашей литературы.

Но общая картина была бы неполной, если бы мы не остановились, с другой стороны, хотя бы бегло, на жизни и творчестве такого художника дореволюционного поколения, для которого социалистическая революция была нежданной, а строительство социализма длительное время мало понятным, чуждым.

В Октябре в гигантское русло социалистического преобразования влились и жизни миллионов, для которых катастрофические события, ломка их существования явилось полной неожиданностью.

Ленин подчеркивал неоднократно, что новые социалистические отношения могут строиться лишь из старого человеческого материала, то есть материала, который оставило старое общество.

Эта ленинская концепция противостояла догматическим, сектантским и бюрократически анкетным представлениям об особой готовности и предназначенности некой «элиты» для социализма.

Мысль о том, что каждый духовно здоровый человек, не окончательно развращенный капитализмом, найдет свое место в новом обществе, необычайно ярко и наглядно выразил Маяковский в «Бане». «Фосфорическая женщина» заявляет здесь: «Будущее примет всех, у кого найдется *хотя бы одна черта,* роднящая с коллективом коммуны — радость работать, жажда жертвовать, неутомимость изобретать, выгода отдавать, гордость, человечностью» (курсив мой.— *Я. Э.*).

Человеческие судьбы так, как они складывались в течение прошедших десятилетий и как мы их в состоянии осмыслить накануне пятидесятилетия Октября, полностью подтверждают найденное Лениным решение вопроса о строительстве нового общества из старого человеческого материала. Этот опыт подтверждает и проницательность мысли Маяковского.

Сама жизнь показывает, как широк тот путь к социализму, который был открыт человеку Октябрем, и разу-

меется, столь же широко этот путь был открыт писателю. Быть может, один из наиболее ярких примеров тому судьба творческой индивидуальности Анны Ахматовой, не знавшей того предощущения «музыки» революции, которое так волновало Блока.

Ахматова и после Октября осталась верна поэзии простых человеческих чувств, и прежде всего любви, страсти, счастья, радостной тревоги, гордой нежности, печали разлуки, которые были содержанием ее дореволюционной лирики.

Но поэтическая верность тому духовному настрою, в котором Ахматова жила и до революции, могла и должна была до поры до времени восприниматься как молчаливый вызов современности. И она сама, разумеется, не могла не понимать всю остроту этого конфликта. Однако чем дальше, тем становилось все более очевидным, что Ахматова нашла свое место в литературе социалистического мира.

В качестве объяснения недостаточно указать только на гражданские мотивы в ряде стихотворений, написанных в годы Великой Отечественной войны. Самое возникновение этих мотивов требует объяснения.

Но прежде всего необходимо отметить некоторые важные особенности поэтического мироощущения Ахматовой, как оно сложилось еще до революции. У автора «Четок» совсем не найти любования бытом барской России, его старомосковским уютом, в частности, которое так существенно, например, для Цветаевой, поэтессы, чье творчество обладало гораздо большей амплитудой колебаний. По-видимому, такому своеобразию поэзии Ахматовой много способствовали некоторые биографические обстоятельства, отсутствие крепких и устойчивых корней в какомлибо твердом бытовом укладе привилегированных классов.

Полная страстного душевного волнения и вместе с тем гордая и строгая в своей человеческой искренности лирика Ахматовой оказывалась выше старого быта, поднимаясь и в высокие сферы классической русской культуры и поэзии. Образы Петербурга как столицы русской культуры, «тот город, мной любимый с детства», Царское Село — «царскосельский воздух был создан, чтоб песни повторять», очарование пушкинской поэзии навсегда вошли в жизнь и творчество поэтессы и во многом определили ее путь.

Всем этим и объясняется то, что Ахматова — пусть молчаливо, глухо, одиноко, трудно, — но сжилась с новым миром.

Личные беды, потрясение судьбами многих и многих, несправедливо ввергнутых в несчастье и отчаяние, не сломили Ахматову, и горькая и величавая скорбь, наполнившая ряд ее произведений, не знала и малой доли озлобления.

Вместе с тем та узкая лирическая тропинка, по которой шла Ахматова, постепенно, благодаря и историческим обстоятельствам, и ее собственным усилиям, расширялась, и из тех чувств, которые по-прежнему жили в ее поэзии, как и в годы юности, естественно выросло новое, гораздо более широкое и мощное, всеохватывающее чувство *материнства*.

Именно это чувство вдохновляет гражданские стихи Ахматовой, соединяя их органически со всем ее творчеством, охватывая собою и детей, над которыми занесен меч войны,— «питерские сироты, детоньки мои», и героический Ленинград в холоде, голоде и огне блокады, и всю Россию, и великие традиции ее культуры, драгоценной для социализма.

Поэтому поэтесса и призвала так встретить великий день Победы:

> Пусть женщины выше поднимут детей,
> Спасенных от тысячи тысяч смертей...

А по мере того как духовная жизнь советского общества, сосредоточенная на задачах мирного строительства коммунизма, становилась все более широкой и многообразной, больше признания стала завоевывать в ней и поэзия тех чувств, которые, в своей односторонности, всегда вдохновляли Ахматову.

Судьба творческой индивидуальности поэтессы говорит о том, как широк и многообразен диапазон той культуры, которая создалась благодаря социалистической революции. Ахматова как творческая индивидуальность осталась в стороне от тех новых путей, которые сумели проложить целый ряд больших советских писателей. Но ее цельность, как человека и поэта, помогла ей выработать такой склад жизни и поведения, который подтвердил искренность ее лирики. А камерность последней и не требовала более широкого жизненного и литературного подтверждения. Ахматова обладала чертой, позволившей ей

войти в мир социализма. Черту эту можно обозначить словами великого поэта — «гордость человечностью». Судьба творческой индивидуальности Ахматовой — наглядное опровержение буржуазных кривотолков об узости и догматической нетерпимости культуры социалистического общества.

VIII

Проблематика настоящей статьи ограничена рамками русской литературы. Но необходимо подчеркнуть, что закономерности, определившие судьбы творческой индивидуальности после Октября, естественно, носят не национальный, а интернациональный характер. В особенности это касается писателей, связанных с идеями социализма, с социалистическим реализмом, и в первую очередь тех, кто участвует в строительстве социалистического общества, при всем своеобразии того национального отпечатка, который несет на себе каждый художник.

С точки зрения интернационального значения указанных закономерностей, вероятно, особенно показательна фигура Иоганнеса Бехера. Путь от поэзии, подверженной модернистским влияниям, к реализму, к созданию реалистической эстетики на основе идей марксизма-ленинизма, к руководящей идеологической и государственной деятельности в области строительства германской социалистической культуры говорит сам за себя.

Приведу только одно высказывание Бехера, подчеркивающее в свете этого пути цельность и единство его как человека и писателя, поэта и политика: «Когда я исследую владеющую мною политическую заинтересованность, когда я искренне отдаю самому себе отчет в моей политической деятельности, то становится очевидным, что этот интерес и эта деятельность прежде всего вызваны моей страстью к поэзии. Моя политическая деятельность, в сущности, не что иное, как защита права на поэзию. Правда, для меня поэзия включает не только ее создание, как таковое, но она совокупность всего доброго и прекрасного, полного смысла и достойного человека строительства жизни, поэзия — явление творческого порядка, возвышающее существование»[1]. Бехер пришел к

[1] Johannes R. Becher, Auf andere Art so große Hoffnung, Aufbau-Verlag, Berlin, 1955, S. 364.

этим выводам, практически осуществленным в его жизни благодаря Октябрю, благодаря Ленину и Горькому.

И с Бехером перекликается видный французский поэт Гильвик, в Сопротивлении и в рядах коммунистической партии по-своему нашедший путь к тому, чтобы стать «свободным человеком, следовательно, цельным человеком». По его словам, «превратить поэзию в рычаг для того, чтобы изменить мир, это означает быть верным поэзии, призвать мир возвыситься до поэзии, воплотить силу, которой является поэзия». И не случайно, что Гильвик предвидит тот процесс, который практически и массово уже осуществляется в социалистических странах: «братскую общность поэта и все возрастающего числа читателей» [1].

Именно Великая Октябрьская социалистическая революция предоставила писателю еще небывалые возможности преодоления разрыва между теорией и практикой, поэзией и повседневной жизнью общества, превращая литературы в могучую силу, способствующую изменению мира и человека. А все это и означает, что борьба за социализм дает творческой индивидуальности художника невиданную еще возможность завоевания духовной цельности как писателя, борца, идеолога.

И недаром в Горьком Бехер увидел «лучшее и наиболее наглядное доказательство неделимости жизни и поэзии» [2].

С другой стороны, писатели, так или иначе связанные с буржуазной идеологией, вынуждены признавать, что им чужда человеческая жизненная цельность. Меланхолически говорил Герман Брох о том, что у него нет настоящей биографии. А Готфрид Бенн даже провозглашал «жизнь двойника», полную отделенность поэта от человека, чем-то неизбежным и естественным для художника.

Именно потому, что в наше время социалистическая идеология, культура, литература ведут наступление против буржуазной идеологии, многие представители последней, даже будучи вынуждены отвечать перед своей аудиторией на те же вопросы, которые ставит развитие социализма, нередко пытаются затушевать суть разногласий,

---

[1] «Europe», 1966, mars, pp. 22, 23, 26.

[2] Johannes R. Becher, Über Literatur und Kunst, Aufbau-Verlag, Berlin, 1962, S. 842.

обойти острые углы и отрицать самое значение той или иной жизненно важной проблемы.

Так обстоит дело и с вопросом о творческой индивидуальности писателя.

Той выдающейся и активной общественной роли, дающей огромное духовное удовлетворение художнику, которую писатель играет при социализме, буржуазный порядок и его идеологи ничего не могут противопоставить. Нельзя же в самом деле всерьез принимать во внимание такие «пряники», как, например, приглашение в Белый дом, от которых отказались некоторые виднейшие писатели США, не желающие служить пропагандистской машине американского империализма, или столь же неуклюже-нарочитую организацию поездки писателей ФРГ, принадлежащих к «группе 47», в Принстонский университет, поездки, в которой, по аналогичным соображениям, отказались участвовать такие художники, как Бёлль, Валзер, Гильдесгеймер.

Буржуазные пропагандисты не имеют возможности доказать, что хозяева капиталистических стран готовы предоставить писателю общественно значимое положение, они справедливо страшатся антикапиталистических тенденций демократической литературы, не приемля писателя, связавшего себя с народными массами и несущего перед ними политическую и моральную ответственность.

Поэтому буржуазная эстетика и критика, а также и некоторые писатели, пытаются, то, как мы видели на примере Ивона Белавала, отделить писателя от человека, то выдвинуть, как это сделал не так давно Гаэтан Пикон в отношении Роллана, идею политического нейтрализма писателя; при этом Пикон вовсе игнорировал роль автора «Очарованной души» как пропагандиста социализма, его обладающую огромным идейным содержанием дружбу с Горьким.

К концепциям, оказавшимся за последнее время на первом плане, принадлежит и концепция «шутовской свободы» писателя в буржуазном обществе.

Так Гюнтер Грасс пытается принизить общественное значение литературной деятельности Петера Вайса, заявляя: «Пусть бы он согласился быть шутом, каким он и является на деле» [1].

---

[1] «Les Lettres françaises», № 1140.

Вайс и в своей становящейся все более популярной драматургии, и в своих публицистических выступлениях недвусмысленно встал на сторону социализма. Гюнтер Грасс же хочет свести смысл общественной и политической активности Вайса к эпатированию буржуа и безответственности, к шутовскому жонглированию мыслями.

Несоциалистическая идеология не может предложить большего, чем это сделал в свое время Камю в речи при вручении ему Нобелевской премии, сказав о том, что писатель обращается не к народу и не к отдельному человеку, а к миллионам одиночек. Иначе говоря, Камю снимает сплачивающее, объединяющее значение литературы, то есть отрицает как раз ту роль, которую играет социалистическая идеология и передовой писатель, как ее представитель.

При аналогичных обстоятельствах выступал Шолохов, возражая именно против того, что человечество «раздроблено на сонм одиночек». Поэтому автор «Тихого Дона» и определил одну из центральных задач подлинной литературы следующим образом: «Объединять людей в их естественном и благородном стремлении к прогрессу».

Мы видели, что судьбы творческой индивидуальности после Октября полностью подтверждают именно такое определение задач, стоящих перед художником, борющимся за социализм, человека и народ. Определение это приобретает особенно большой вес в устах замечательного писателя, любовь к произведениям которого объединяет миллионы советских и зарубежных читателей. А эта борьба и открывает перед творческой индивидуальностью художника широчайшие возможности свободы творчества, человеческого и художественного расцвета. Эти возможности неотделимы от всестороннего развития личности и роста масс в социалистическом обществе, от того всемирно-исторического процесса, на поступательный ход которого литература социалистического реализма оказывает все увеличивающееся влияние.

И. БЕРНШТЕЙН

ОКТЯБРЬ И НОВЫЕ ПУТИ ЧЕШСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Эпохальное влияние Октября по-разному проявилось в разных исторических условиях, на различной национальной почве. Пожалуй, трудно найти другую страну в Европе, где влияние Октября было таким же универсальным, мощным и определяющим для всего развития национальной культуры, как Чехословакия. Причин, объясняющих это обстоятельство, было много. Прежде всего Октябрьская революция сыграла огромную роль в политической судьбе чешского и словацкого народов, идеи Октября и политическая ситуация, им созданная, помогли образованию независимого Чехословацкого государства, как они помогли и другим народам бывшей Австро-Венгрии обрести долгожданную национальную независимость. Было и особое обстоятельство: судьба так называемых чешских легионов в революционной России. Известно, что реакционное командование этих частей, созданных с патриотической целью, втянуло легионы в гражданскую войну на стороне контрреволюционных сил. Но очень многие легионеры вернулись из страны победившей революции страстными сторонниками социалистических идей или, во всяком случае, захваченные грандиозностью борьбы братского славянского народа, к которому с надеждой устремлялись взоры многих поколений чехов и словаков.

Таким образом, русская революция стала одним из животрепещущих вопросов культурной жизни Чехословакии. Она была не далеко, а как будто тут же рядом, она жила в воспоминаниях вернувшихся из заснеженных полей легионеров, в страстных надеждах народа, решившего не ограничиться завоеванием национальной независимо-

сти и добиваться социалистических преобразований. Центральное значение «русского вопроса» для чехословацкого общества хорошо понял Зденек Неедлы, писавший уже весной 1919 года: «Для нас Россия остается такой же важной, по-настоящему чешской проблемой, как и раньше... и даже именно теперь мы должны осознать все значение этой проблемы как жизненно важной для чешского народа и его будущего... Разве не русская революция явилась самой великой освободительной акцией всей войны, результаты которой были для нас так бесконечно важны, что русской революцией мы можем датировать начало нашего освобождения» [1].

Новые, полные надежды голоса, зазвучавшие с Востока, особенно чутко восприняли представители молодого поколения, те юноши, которые задыхались в удушливой атмосфере двуединой монархии, которых гнали в окопы, будущее которых было смято войной, которые искали новых идеалов, новых ценностей, новых ориентиров. Интересно привести два непосредственных отклика на Октябрьскую революцию двух молодных людей, которые сыграли потом заметную роль в чешской культуре. «Сегодня наш чешский народ очнулся на рассвете новой эпохи. С Востока звучат могучие лозунги свободы, которые проникают через весь грохот войны. Наступает эпоха всеобщих переворотов, падает все прогнившее и ничтожное. Наступает время, когда можно и нам, кого столь долго преследовала история, схватить и вырвать свое право» [2] — эти слова произнесены 25 ноября 1917 года семнадцатилетним Иржи Волькером на тайном собрании патриотического гимназического кружка. А вот что записывает в своем дневнике двадцатилетний солдат австро-венгерской армии, будущий выдающийся критик-марксист Бедржих Вацлавек: «Пришло известие о русской революции. Она вызвала восхищение во всем мире. Невероятную, потрясающую вещь совершил русский народ, в несколько дней взломав столетнюю систему и разорвав те цепи, которые опутывали и нас» [3]. Революция воспринимается как гигантской силы свежий ветер, который распахнул окна в душных закоулках старой Европы.

[1] Z. Nejedlý, Boje o nové Rusko, Praha, 1951, str. 80—81.
[2] Dílo Jiřího Wolkra, v. III, Praha, 1935, str. 304.
[3] «Velká Říjnová socialistická revoluce v dejinách a kultuře Československa», Praha, 1958, str. 213.

События в Чехословакии и в дальнейшем способствовали интенсивному восприятию влияния Октября. Как только прошло опьянение радостью после завоевания национальной независимости, отгремели марши, отзвучали широковещательные речи, стало ясно, что буржуазное правительство республики не намерено осуществлять свои обещания провести социалистические преобразования. Взрыв рабочего негодования, завершившийся кровопролитными боями на улицах Праги в декабре 1920 года, не привел к победе. Однако рабочее движение продолжало расти, и в 1921 году была создана Коммунистическая партия Чехословакии. В этой обстановке свет с Востока продолжает оставаться самым надежным ориентиром.

В начале 20-х годов можно говорить о наступлении нового этапа в литературе Чехословакии, — и у колыбели этих изменений стоит Октябрь.

* * *

Влияние русской революции и советской литературы способствовало более интенсивному протеканию новых процессов в чешской литературе. «Отношение писателя к Советскому Союзу является, как правило, барометром его внутренней ситуации и указателем того, в каком направлении развивается его творчество... И здесь, как и в других сферах жизни, Советский Союз играет роль катализатора, убыстряющего процесс развития писателя в том или ином направлении. Советская литература прежде всего вынуждала к определению своей точки зрения и к кристаллизации взглядов. Без этого влияния чешская литература наверняка не была бы там, где она находится сейчас... А кроме того, она непосредственно помогала чешскому читателю ориентироваться в превратностях эпохи и сохранять ясный взгляд, полный веры в будущее, среди страшного сумрака современности» [1]. Так охарактеризовал Вацлавек смысл влияния советской действительности и советской литературы в 1937 году. Но такую роль советская литература начала играть с первых же послеоктябрьских лет.

---

[1] B. Václávek, Tvorba a společnost, Praha, 1961, str. 254—255.

Говоря об общем направлении воздействия Октября на чешскую литературу, необходимо иметь в виду один специфический момент. Значительная часть художественной интеллигенции очень тяжело переживала крах иллюзий, порожденных освобождением, и разочарование в тех лучезарных перспективах, которые, казалось бы, открылись перед освобожденным народом. В этих условиях особенно значительную роль в духовной жизни Чехословакии сыграл сам факт существования страны, осуществившей победоносную социалистическую революцию. Приведем свидетельство одного из представителей чешской революционной литературы Карела Конрада: «Тогдашнее чехословацкое правительство называло себя демократическим, и в то же время вся его деятельность была окружена целой массой афер: аферы с углем, со спиртом, с бензином, банковские аферы. И мы, так свято верившие в наступление нового века, мы были оскорблены до глубины души, были потрясены самые основы наших идеальных представлений; мы, которые вернулись с войны с неутолимой жаждой всеобщей любви, мы чуть было не упали в пучину безверия под влиянием всех этих мошеннических афер, корыстного эгоизма, бесстыдного плутовства и святотатства. Нам грозила бездна нигилизма.

Но, к счастью, наши легкие вдохнули озон русской революции.

Восточный ветер.

Свежий, как жадное стремление к запрещенному плоду.

Восточный ветер...»[1]

Разумеется, жадный интерес к событиям в революционной России требовал постоянной информации, большого количества переводов, анализа и изучения самых разнообразных явлений жизни и культуры революционной России. Чешские литераторы чрезвычайно активно взялись за выполнение этой задачи. Не только политические деятели, как один из основателей чешской компартии Богумил Шмераль, но и такие писатели, как Майерова, Ольбрахт, пишут в начале 20-х годов свои путевые заметки о поездке в Россию. Ярослав Гашек в своих фельетонах дает отпор тем, кто причитает по поводу «большевистских зверств».

---

[1] «Náš Majakovský», Praha, 1951, str. 236—237.

С каждым годом увеличивается количество переводов с русского. Очень скоро чешская общественность знакомится благодаря многочисленным переводам с произведениями Маяковского, Д. Бедного. «Двенадцать» Блока появляются в нескольких переводах. Переводятся не только произведения художественной литературы, но и культурно-политические документы. В журнале «Кмен», редактором которого был известный поэт С.-К. Нейман, уже в 1920 году публикуются такие важные работы Луначарского, как «Пролетариат и искусство» и «Начала пролетарской эстетики». В журналах «Червен» и «Пролеткульт» печатались высказывания советских пролеткультовских теоретиков, была также опубликована прокламация группы «Кузница».

Важно отметить то, что процессы, связанные с влиянием Октябрьской революции, разворачивались отнюдь не на периферии чешской литературы, а определили ее развитие в целом. Создание литературы, одушевленной идеей социализма, не стало делом небольшой группы, не носило сектантского характера. Оно отвечало общим задачам национальной культуры. В одной из своих статей 1919 года критик Ф.-Кс. Шальда пишет: «Наступает новая эпоха, и она требует нового типа писателя... Новые идеи и величайшая из них — идея социальной справедливости — должны быть завоеваны... Поэтому и в области творчества должен измениться метод... Вместо людей, воскрешающих прошлое, вместо старательных изобразителей настоящего должны прийти творцы будущего, художники, которые в своих произведениях предвосхитят будущность и осуществят ее»[1]. Сам Шальда, далекий от идей социализма, понимал закономерность связи новых художественных исканий с этими идеями. Он говорил о том, что молодое поколение поэтов осуществило давнишнюю тягу чешской поэзии к новой форме объективности. «Я» поэта отступает на задний план и становится не целью, а средством, инструментом выражения — поэт служит чему-то сверхличному и преодолевает таким образом эгоцентризм в поэзии»[2]. В 1922 году, когда были написаны эти строки, Шальда еще как бы ощупью находит новое качество, возникающее в литературе, но он

[1] F. X. Šalda, O umění, Praha, 1955, str. 36.
[2] Там же, стр. 423.

уже чувствует, что именно здесь та почва, «на которой молодое поколение художников встречается с коммунизмом». И Шальда спрашивает себя, нельзя ли создать новую эстетику на основе марксизма. Он задает этот вопрос как раз в тот период, когда такая эстетика создавалась. Шальда понял, что в стихах Иржи Волькера, С.-К. Неймана и других пролетарских поэтов речь идет не о новой тематике и даже не о новой идейной направленности, а гораздо шире — о новом творческом методе. Нейман, по мнению Шальды, «поставил чешскую социальную поэзию на совершенно новую основу. Он превратил ее в поэзию пролетарскую, так как создал не отдельные произведения социальной поэзии, а сам поэтический творческий метод, притом метод не сентиментальный, а рациональный... Отныне возникла пролетарская поэзия как новый метод творчества» [1].

Писатели, связавшие свое творчество с революционной, пролетарской литературой, составляют самое яркое созвездие на небосклоне чешского искусства. Достаточно назвать Гашека и Ольбрáхта, Волькера и Гору, Майерову и Ванчуру, Незвала и Библа, Сейферта и С.-К. Неймана — почти все яркое и талантливое в чешской литературе, связанное с революционной борьбой народа, было озарено лучами Великого Октября. Поэтому проблематика рождения и развития пролетарской литературы, дискуссия внутри левого лагеря принадлежат к центральным событиям развития национальной литературы в то время.

Теоретики этого течения, стремившиеся сформулировать основы нового творческого метода, считали, что здесь лежит путь всей литературы. «Новое искусство будет пролетарским или его совсем не будет!» — утверждали авторы манифеста, помещенного в «Революционном сборнике Деветсила» (1922).

Нейман подчеркивал во всех своих выступлениях мобилизующую агитационную функцию нового искусства: «Сегодня пролетариату нужно только такое искусство, которое является оружием революции» [2].

Уже тогда многие сторонники чешской пролетарской литературы высказывались против тенденций сектант-

---

[1] F. X. Šalda. O umění, str. 432.
[2] S. K. Neumann, O umění, Praha, 1958, str. 206.

ской ограниченности, предостерегали против «наводнения красных флагов и красных маков» в революционных стихах. Так Й. Гора писал в 1910 году: «Социальный смысл литературы проявляется не только там, где пишут о голоде, забастовках, рабочих и т. д. И из чистой лирической мечты может родиться произведение, способное воспроизвести новую атмосферу, способное выразить моральную и эстетическую сторону новых взглядов на жизнь» [1].

Чешское революционное искусство с полным основанием претендовало на роль организатора культурных сил нации, а не только культурных сил пролетариата. При этом чешские теоретики пролетарской литературы ссылались на работы русских марксистов и советскую культурную политику. Так, Гора говорил о необходимости учесть опыт советских коммунистов по «высвобождению огромной скрытой культурной энергии народа» и, в частности, указывал на деятельность Луначарского. Надо сказать, что для чешской левой культуры знакомство со взглядами Луначарского оказалось особенно плодотворным и сыграло особенно важную роль. Его взгляды противостояли пролеткультовским идеям, которые также привлекли внимание чешских левых сил. Формирование концепции пролетарской литературы, которая очень интенсивно создается в те годы, нельзя представить себе без опыта литературы советской. В статьях Луначарского был найден правильный ответ на вопрос о культурном наследии, в разрешение которого пролеткультовцы и у нас и за рубежом внесли особенно много сектантской нетерпимости.

В статье «Новое пролетарское искусство» Карел Тейге, теоретик «Объединения революционных художников Деветсил», организованного в 1920 году и ставящего перед собой цель сформулировать программу нового искусства, ссылается на Луначарского. Концепцию Луначарского, выраженную в статье «Культурные задачи рабочего класса», Тейге называет «центральным и актуальнейшим отправным пунктом для развития современной художественной продукции». Тейге стремился продолжить размышления Луначарского и раскрыть конкретный облик пролетарского искусства. Впрочем, в его тео-

[1] Josef Hora, Poesie a život, Praha, 1959, str. 20.

риях идеи пролетарского искусства соседствуют с влиянием модернистской эстетики и противоречиво сталкиваются оригинальные и плодотворные мысли с эклектическими лозунгами модных «измов».

Пожалуй, наиболее глубокое раскрытие программы пролетарской литературы дал в те годы Иржи Волькер. В его лекции «О пролетарском искусстве», которую он прочитал 1 апреля 1922 года на собрании революционного литературного общества «Вар», организованного Зденеком Неедлы, говорилось: «Мы чувствуем обреченность нынешнего строя и верим в возможность переустройства общества к лучшему. Видя ясный и конкретный план этого переустройства в марксистском учении, мы смотрим на мир с точки зрения исторического материализма. Поэтому новое искусство в нашем понимании — искусство классовое, пролетарское, коммунистическое... Молодые дятели искусства не хотят только критиковать действительность, не хотят в сказочных красках рисовать будущее. Они хотят бороться за будущее, и в борьбе для них заключена главная взаимосвязь между сегодняшним и вчерашним днем... Поэтому основной признак нового искусства — его революционность».

Сформулировав идейные основы пролетарского искусства, которые он видит в боевой тенденциозности, оптимизме, коллективизме, Волькер высказывается и по поводу художественного содержания нового метода. Он пишет: «Пролетарская мудрость знает только этот мир как основу жизни. Мы не мечтаем о райском блаженстве, мы хотим человеческого счастья в рамках возможностей этого мира... Мы хотим конкретного изменения конкретной действительности»[1]. Интерес к конкретной действительности, а также стремление «быть услышанным и понятым товарищами по борьбе», о котором настойчиво заявляет Волькер, обусловливают тенденцию новой литературы к реалистическому отображению действительности. В то же время Волькер проводит резкую грань между новым реализмом и его прежними модификациями. «Это будет реализм не иллюстративный, а объективный. Он будет не изображать и не описывать, а воспроизводить факты действительности».

Для дальнейшего развития эстетики социалистиче-

[1] Dílo Jiřího Wolkra, Praha, 1958, str. 484.

ского реализма в Чехословакии вообще чрезвычайно характерно противопоставление социалистического реализма «старому описательному реализму». Это имеет свои исторические причины. Критический реализм сложился в чешской литературе XIX века относительно поздно, и наивысшего успеха чешская литература достигла в то время на пути романтизма или в сочетании реализма с романтическими тенденциями. Относительно слабыми были и позиции реализма в чешской литературе в начале XX века, когда развитие этого метода осложнилось натуралистическими влияниями даже в творчестве некоторых крупных писателей (например, Чапек-Ход, Тильшева), а также воздействием декадентских тенденций (Шимачек, Свобода). Революционная литература поэтому не исходила непосредственно из традиций национального критического реализа. Важно подчеркнуть, что тенденции укрепления реализма в революционном искусстве неотделимы от тех реальных перспектив, которые открыла перед прогрессивным человечеством победа русского народа.

Давняя, далекая мечта человечества начала в неимоверно трудных условиях осуществляться на одной шестой земного шара. Путь в будущее становился видимым, осязаемым, пусть далеким от розовых мечтаний, но зато верным и несомненным. И это обстоятельство само по себе не могло не породить стремления обратиться от мечты к исследованию реальности, от мелкого незначительного факта к большим обобщениям. А все это вместе повело к дальнейшему развитию реализма. В чешской литературе в целом произошли в начале 20-х годов кардинальные изменения и тематики, и метода, и даже жанровой системы.

Октябрьская революция как событие, определившее духовный климат эпохи, непосредственно врывается на страницы литературы. О ней не только говорят персонажи, но она становится критерием оценки действительности, например, в романе «Лучший из миров» М. Майеровой (1923), где мысль о революции освещает путь героев, или в «Анне-пролетарке» И. Ольбрахта (журнальная публикация — 1924), где отношением к русской революции проверяются люди. Октябрю посвящены вдохновенные стихи Неймана и Горы, Сейферта и Незвала. Непосредственные отклики на революционные события в Рос-

сии мы найдем во многих прозаических, драматических и поэтических произведениях чешской литературы. Но воздействие великой революции, конечно, не ограничилось новой темой. Духовная атмосфера, созданная Октябрем, в конечном итоге определила более глубокие структурные изменения литературы. Посмотрим, например, как сказались эти изменения на судьбе жанров.

Мы не будем здесь касаться специально вопроса о жанровых изменениях в чешской поэзии, новаторский характер которой связан с творчеством революционных поэтов: И. Волькера, В. Незвала, С.-К. Неймана, Я. Сейферта и других.

Остановимся на прозаических жанрах.

Если для прозы предшествующих десятилетий были больше всего характерны исторический роман, который, впрочем, отошел на задний план на переломе веков, психологический роман и повесть, а также семейная хроника, отмеченная заметным влиянием натурализма, то теперь прозаические жанры значительно обогащаются. Наряду с политическим романом (Майерова, Ольбрахт) и широкими социальными полотнами (Тильшева, Бенешева, К. Новы) в 20-е годы появляется роман-утопия К. Чапека, сатирическая эпопея Я. Гашека, чрезвычайно своеобразные по форме романы В. Ванчуры — «Пекарь Ян Маргоуль», «Поля пахоты и войны». При этом можно сказать о некоторых общих особенностях изменившихся и вновь возникших жанров. Если в 10-е годы чешская проза изучает частного человека в его соотношении со средой, понятой прежде всего как биологическая или бытовая среда, то теперь она стремится увидеть общественного человека в его отношениях с обществом. Если раньше ее интересовала судьба индивидуума, то теперь, скорее, судьба общества, нации, человечества. Теперь писатель стремится не столько к достоверности деталей или точному воспроизведению внешнего облика действительности, сколько к раскрытию ее глубинного смысла. И это было знаменательно для той эпохи, когда жизнь предстала в вихре революций, когда шаги истории, которые были раньше незаметны на протяжении жизни одного поколения, убыстрились настолько, что стали слышны обыкновенному человеку, отдавались в его повседневной жизни. Отсюда — условные формы, например, роман интеллектуальной конструкции у Чапека или заостren-

ный гротеск Гашека. Но, с другой стороны, с этим же связано обильное введение материала политического репортажа (у Ольбрахта, Майеровой), считавшегося до той поры непригодным для «высокой» литературы.

Писатели программно, как, например, Чапек или Ванчура, или менее сознательно стремятся обновить утраченную психологическим и натуралистическим романом действенность. Эпичность достигается разными путями: так, Чапек обращается к авантюрному, даже детективному сюжету, Гашек переосмысливает традиции плутовского романа, Ванчура в своем «Пекаре» приближается к стройному, освобожденному от всяких нагромождений действию притчи.

Со стремлением писателей разобраться самим в новой действительности и передать другим добытые знания связано рождение нового жанра — публицистического путевого очерка. Не случайно черты этого нового жанра рождаются именно в многочисленных репортажах и книгах о молодой Советской республике.

Советскому Союзу, революционной России посвящена книга И. Ольбрахта «Картины современной России», итог его поездки в 1920 году в Страну Советов, и книга репортажей Майеровой «На другой день после революции». В книге одного из бывших легионеров — Я. Кратохвила — «Путь революции» (1922) убедительно разоблачается «легионерская легенда» и с глубоким уважением рассказывается о народе, совершившем великую революцию.

В лучших очерковых произведениях этого типа проявляется особая деловитость, вещественность, трезвость. Их цель — правда, и только правда. Но в то же время — это попытка, так сказать, заглянуть в будущее и при этом посмотреть на него глазами человека, вооруженного научным познанием, а не просто мечтателя, просматривающего черты будущего сквозь розовую дымку. Это относится прежде всего к книге Ивана Ольбрахта.

Об исключительном значении этой книги для чешской общественности свидетельствует стихотворение Я. Сейферта, вдохновленное репортажами Ольбрахта (случай довольно редкий в мировой литературе). Стихотворение носит выразительный заголовок: «Добрая весть».

Вот из дальних странствий
вернулись разведчики,
неся в руках своих
огромную гроздь красного винограда,
сочного,
сладкого,
точно свисающий с небес день,
и добрую весть,
что на востоке — прекрасная земля
рождающейся справедливости.

И поэт говорит о тех выводах, которые следуют из этого:

С милостыни манны небесной,
падающей в наши голодные ладони,
не должны уже жить будущие поколения,
из множества неотложных задач
запечатлеем в их сердце прежде всего тебя,
революция,
реальная, растущая каждую минуту,
как семя, обильно орошенное росой.

Кроме непосредственных задач, связанных с познанием революционной действительности, репортаж выполнял очень важные функции в общем развитии литературы. Возможности репортажа наиболее непосредственно отвечали требованиям новой революционной литературы. Ломалась та грань, которая существовала в идеалистических эстетиках между высокой литературой и писанием на злобу дня. Кстати сказать, в чешской литературе была богатая традиция художественного репортажа, родоначальником которого можно считать Яна Неруду. Уже в творчестве этого писателя-демократа репортаж выступил как полноправный вид литературы. Но в репортаже начала 20-х годов, как в самом оперативном жанре, происходит разведка новой тематики, здесь находит свое выражение боевая тенденциозность пролетарской литературы.

Эту функцию репортажные жанры выполняли, конечно, не только в чешской литературе, но и в других революционных литературах Европы и Америки; именно в 20-е годы в среде революционных писателей появляются такие новаторы, подлинные создатели нового жанра репортажа, как Л. Рейснер, Джон Рид, Эгон Эрвин Киш, Анри Барбюс, Поль Вайян-Кутюрье. И чешская литература также создает произведения, достойные того высокого уровня, на который поднимается этот жанр в мировом

масштабе. Эти традиции были в дальнейшем развиты Юлиусом Фучиком.

В репортажном жанре, вообще в сфере газетной публицистики, выступали в 20-е годы и такие мастера чешского критического реализма, как К. Чапек, К. Полачек, К. Новый. Чапека справедливо считают творцом нового типа газетной статьи; он, несомненно, способствовал общему повышению уровня чешской журналистики и особенно художественной публицистики.

Репортажно-очерковая струя стала тем притоком свежей крови, который оказался необходимым для трансформации романа. И действительно, облик романа как жанра в этот период кардинально меняется. В него не только проникают элементы репортажа («Лучший из миров», «Анна-пролетарка»), не только создается особый вид романа — политической хроники («Социалистическая надежда» Й. Горы), но и меняется само понимание романистами действительности. Не только энергично врывается в повествование «муза политики», но и меняется структура романа.

Для того чтобы понять характер этих изменений, сравним самый интересный предвоенный чешский политический роман «Площадь республики» (1914) Марии Майеровой с ее же «Лучшим из миров» или с «Анной-пролетаркой» И. Ольбрахта. Мы увидим, как изменилось понимание героя и понимание действительности. Когда Майерова в «Площади республики» вводит читателя в среду парижских анархистов и знакомит с людьми, живущими ради революции, то она стремится раскрыть прежде всего внутренний мир этих людей. Недаром в эпиграфе поставлена фраза из «Воспитания чувств» Флобера. Майерову интересует именно «воспитание чувств» героев и прежде всего революционера — Луки Вершинина, его поиски, его утраченные иллюзии относительно анархистских путей борьбы за справедливость. Сама революционная практика является тут чем-то вторичным, в центре — переживания героя.

Надо сказать, что вообще политическая жизнь изображается в чешском романе конца XIX — начала XX века, скорей, юмористически или сатирически. Действительно, мелочные дрязги старочехов и младочехов вряд ли могли вдохновить кого-нибудь на серьезное изображение. Вспомним, например, убийственные гротески

Гашека, высмеивавшего предвыборную возню буржуазных партий или его пародийную «Историю партии умеренного прогресса в рамках закона».

Конечно, политическая жизнь как объект изображения вовсе не является непременным условием значительности романа, но теперь весомость и истолкование социальной действительности становятся иными. События, которые раньше представлялись не очень значительными, как рабочая демонстрация или политическая дискуссия, приобрели совершенно иной смысл в перспективе победившей революции. Уже Лука Вершинин — герой не только рефлектирующий, в нем преобладает воля к действию. Но действие в его понимании — это жертвенный порыв, это самосжигание, оно — только моральный постулат и не может быть оценено в свете его исторической ценности и исторического смысла. Только в романе «Лучший из миров» у Майеровой появляется герой, претворяющий в сознательное действие то, что оставалось для Луки мечтой. Этот роман является, пожалуй, первой в чешской литературе психологической «монографией» становления характера сознательного борца-коммуниста. Происходит становление нового социально-психологического типа, и этот процес «вмонтирован» в общественно-историческую действительность. Это «вмонтирование» носит характер непосредственного воплощения политической жизни эпохи. Так в роман вступает политический репортаж, который занимает в нем важнейшее место, определяя во многом его новое качество.

Такой же репортаж о важнейших политических событиях тех лет мы найдем и в «Анне-пролетарке» Ольбрахта, где запечатлены факты борьбы за Народный дом в декабре 1920 года, и в романе Й. Горы «Социалистическая надежда» (1922), где исторически достоверно нарисована картина распада социал-демократической партии и рассказывается о создании Компартии Чехословакии. При этом нельзя, конечно, согласиться с теми, кто считает такое вторжение репортажа покушением на «чистоту» жанра. Это стало одной из характернейших особенностей многих направлений романа XX века. Для романа социалистического реализма оно имеет особый смысл: именно так вводится, во всяком случае на первых порах, непосредственно политическая тематика. В дальнейшем, на более зрелом уровне развития этого метода, непосред-

ственное репортажное введение общественных событий частично уступает место другим способам их изображения (через призму сознания героев, во внутреннем монологе, в лирическом тексте и т. д.).

Пока же репортажно-публицистическое осмысление действительности значительно расширяет рамки романа, открывает двери в широкий мир.

Это относится не только к роману, вдохновленному непосредственно социалистической идеологией, как у Майеровой, Ольбрахта или Горы. Критерий общественной действительности во многом изменяет и облик чешского критического реализма. Значительно расширяются рамки романа в творчестве Божены Бенешевой, А.-М. Тильшевой, К. Нового. При этом речь тут идет не только о непосредственном введении в роман значительных общественных событий (подпольная деятельность чешских патриотов в годы первой мировой войны у Бенешевой, рабочие демонстрации, забастовки в романе Тильшевой «Груды»), не только о широком и углубленном анализе социальных условий существования героев, как в деревенских романах К. Нового, но и о более глубокой жанровой перестройке романа, в котором ломаются рамки семейной хроники или психологического исследования, преобладавшие еще недавно в чешском романе, изменяется понимание героя и действительности.

Известно, что Чапек относился в этот период с недоверием к самой идее революции. Но в то же время и он решительно раздвигает в начале 20-х годов узкие рамки своего раннего творчества. И он обращается к судьбам человечества в своих утопических произведениях «РУР», «Фабрика Абсолюта», «Средство Макропулоса», «Из жизни насекомых», «Кракатит». Чапек, очень чуткий к голосу времени, вводит, например, в «Фабрике Абсолюта» своего рода иронически стилизованный репортаж. Но, главное, он ставит в обобщенном виде так же значительные общественные проблемы: об участии человека в творении истории («Кракатит»), о соотношении технических достижений и морального уровня людей («Фабрика Абсолюта»), об опасностях, таящихся в бурном развитии техники и отстающем от него развитии организации общества («РУР»). Ответы, которые Чапек дает на поставленные вопросы, многозначны, лишены определенности, отражают колебания, сомнения, иллюзии и неверие самого

автора. Это сказалось и в структуре его произведений. Чапек предпочитает форму притчи с иронически парадоксальным поворотом мысли; однако его концовки, снимающие все противоречия, звучат искусственно. Но само обращение к проблеме судеб человечества безмерно обогатило его творчество и дало миру произведения, проникнутые мудрым пониманием болезней современного общества и глубокой любовью к человеку.

В дальнейшем, в 30-е годы, чешские романисты найдут возможности более широкого, более синтетического осмысления действительности. Тогда они начнут сочетать богатство и точность изображения предметного мира и психологических состояний личности с глубинным изображением общественных процессов. Для этого этапа было чрезвычайно созвучным вольно текущее повествование в «Войне и мире» Толстого. Распространение большой, синтетической эпики наблюдается в этот период прежде всего в советской литературе (вспомним эпопеи Шолохова, А. Толстого и др.) и в западной литературе социалистического реализма (Бехер, Бредель, Арагон). В то же время развитие широкого эпического жанра характерно и для романа критического реализма конца 20-х и в 30-е годы. Достаточно назвать «Семью Тибо» Роже Мартен дю Гара, «Очарованную душу» Ромена Роллана, романы Драйзера, обоих Маннов, Голсуорси. Очевидно, для объяснения этого факта надо обратиться к причинам чисто историческим. Прошло уже достаточно времени, чтобы найти эпический отступ для осмысления грандиозных пертурбаций истории в эпоху первой мировой войны и революций. К монументальному синтетическому осмыслению действительности в больших исторических масштабах звало и само время, чреватое угрозой новой войны, наступление фашизма и в то же время грандиозный размах народного движения протеста. Словом, человечество, оправившись от первой мировой войны и на пороге второй, нуждалось в подведении итогов, в синтезе, охватывающем большие промежутки времени, большие массы людей, разные общественные слои. А для такого синтеза чрезвычайно подходит именно жанр широкого эпического полотна.

Кроме того, тут сказались и внутренние законы развития литературы, в частности, развития жанров, которые часто диктуются своего рода реакцией на предыдущий

этап развития и вызываются стремлением художественного сознания к обновлению форм. Можно сказать, что эпические полотна 30-х годов явились своеобразной реакцией на тот демонстративный отход от традиции, на ту резкую ломку форм, которая имела место в 20-е годы. Эта особенность нового этапа развития европейского романа ясно проявилась в чешском романе социалистического реализма («Люди на перепутье» Пуймановой, «Сирена» Майеровой, «Три реки» Ванчуры). Это, несомненно, связано с обогащением и расширением возможностей этого метода, поднявшегося до синтетического осмысления национальных судеб и путей развития человечества. И в чешском романе 30-х годов продолжает громко звучать тема Октябрьской революции и Советского Союза. События русской революции изображает Ванчура в романе «Три реки». Тема Советского Союза звучит как постоянный лейтмотив, знаменующий надежду и свет для героев, в «Людях на перепутье» Пуймановой. Теперь эта тема является частью широкого эпического повествования о судьбах народа и человечества. И в то же время существование Советской страны и теперь остается тем стержнем, который помогает осмыслить действительность как нечто закономерное, поддающееся синтетическому художественному воспроизведению.

Вместе с тем было бы неисторично недооценивать те оригинальные достижения, которые так ярко проявились в чешском романе 20-х годов и которые отразили ломку идеологических, политических и литературных представлений, во многом вызванную революционными потрясениями эпохи.

Примером того, как новая проблематика, новая идейно-художественная позиция социалистического художника диктует и новые оригинальные жанровые решения, является выдающееся произведение мировой революционной литературы «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека (1923). Острие злой сатиры Гашека направлено не только на порядки в разваливавшейся Австро-Венгрии,— роман содержит глубокое обличение милитаризма и бюрократизма, вообще свойственного современной стадии развития собственнического общества. Но при этом Гашека отличает от многих сатириков прошлого и настоящего неиссякаемый оптимизм, обусловленный общей позицией социалистического художника. И ко-

нечно, победный хохот Гашека был вызван тем огромным зарядом веры и убежденности, которую бывший комиссар Красной Армии вынес из страны победившей революции. Этой позицией художника определяется и вся художественная структура романа.

По жанру это сатирическая эпопея, в которой чрезвычайно своеобразно преломляются особенности европейского плутовского романа. Широкая эпичность — принципиально важное свойство романа Гашека. Перед нами проходит действительно необозримая череда военных и штатских; несмотря на постоянное комическое преувеличение, мы создаем себе ясное представление о порядках в австрийской армии, в суде, церкви, о жизни в городе и в деревне, узнаем довольно подробно, что ели, во что одевались, как шутили и какие потасовки устраивали все эти трактирщики и мельники, лесники и пастухи, сторожа и почтальоны, все эти Пепики из Мыловар и Франтики из Чешских Будейовиц. При этом Гашек на равных правах допускает в роман и большую историческую действительность, и маленькую бытовую современность. Но, конечно, гашековская эпичность — явление совсем другого порядка, чем эпическая широта романа 30-х годов.

Гротеск и эпичность, условность и быт, скрупулезное воспроизведение микромира и широкая историческая панорама — все это переплавляется в горниле гашековской насмешки. А порой в самой добротной обстоятельности стиля содержится пародия на утомительную описательность натуралистического повествования. Картина, изображенная в романе, чрезвычайно широка и в то же время ирония как бы просвечивает насквозь плотный и весомый материал, освобождая его от тяжеловесной неуклюжести. У Гашека мы найдем своего рода «прием остранения» — известную условность изображения, ту дистанцию, которая позволяет раскрыть бытовое и обыденное как необычное, перевести его в другой план, в другую изобразительную систему, в гротеск, в пародию. Гашек великолепно пародирует, например, бюрократический документ. Достаточно вспомнить знаменитое заключение военных врачей относительно вменяемости бравого солдата, кретинизм которого, по их мнению, явствует из заявления: «Да здравствует император Франц-Иосиф Первый!» — какового вполне достаточно, чтобы определить

психическое состояние Иозефа Швейка как явного идиота». Этот текст является злой пародией на бюрократический документ, но подлинные тексты австрийский патриотических листовок тоже звучат у Гашека как пародия еще и потому, что их обычно выдают вместо обещанных ста пятидесяти граммов колбасы или двухсот граммов сыра.

«Швейка» объединяют с разными направлениями «литературы факта» 20-х годов прежде всего отвращение к фетишизации литературных жанров (это отличительная черта революционной литературы и в других странах), реабилитация всякого рода «нелитературных» форм. Но если в литературе факта часто присутствует рационалистическая убежденность в эстетической самоспасительности факта, то у Гашека факт обнаруживает в себе часто элементы самопародирования и, вывернутый таким образом наизнанку, насыщается юмором, поэзией, сатирической остротой, приобретая подлинную художественность.

Роман Гашека доказывает, какое огромное богатство художественных приемов «вмещается» в социалистический реализм. Автор мастерски подчиняет разные формы условности реалистической концепции произведения (взять хотя бы бесконечное многообразие проявлений комического — от безобидной клоунады до острейшего сатирического гротеска, стоящего на грани страшного и трагического).

При этом у Гашека сатирические обобщения как бы проходят проверку в бурлящем токе эпики, а эпически изображенная действительность просматривается через увеличительное стекло сатиры. Яркий, резко определенный мир в «Швейке» — чрезвычайно важное свойство сатиры Гашека, оно отличает ее от модернистской литературы, в которой убивается эпический принцип. В этом смысле Гашек ближе всего примыкает к литературе Возрождения, к сатирическим эпопеям Рабле и Сервантеса, и его роман убедительно доказывает законное право социалистического реализма на эту великую традицию.

В романе сплавляется, выворачивается наизнанку, взаимопародируется высокое и низкое, дозволенное и запретное, комическое и трагическое. Но в результате этого отнюдь не возникает некая нивелировка понятий. Огромный пестрый жизненный материал подчинен у Га-

шека определенному оценочному принципу, и эта партийная позиция социалистического художника двигает в то же время действие, не дает повествованию превратиться в «антиэпопею», как характеризуют роман некоторые современные критики. В нанизывании бесконечных приключений существует свой строгий порядок, который служит точно определенной цели. Первая фраза романа является как бы толчком, который запускает в ход механизм огромной силы. «Убили, значит, Фердинанда-то нашего». И вот уже заработала жестокая машина империалистической войны, которая безжалостно ломает судьбы миллионов людей. Все дальнейшее разворачивается вполне закономерно. Швейку не укрыться от войны за стенами благословенного приюта, именуемого сумасшедшим домом, ему не отсидеться в тылу в денщиках. Его дорога, как и путь миллионов других «кандидатов на крестный путь», ведет на фронт, потому что, согласно формулировке фельдмаршала Конрада фон Гетцендорфа, «солдатам все равно подыхать». Но Швейк решительно не собирается подыхать, да и автор не склонен дать ему погибнуть на поле боя во славу Габсбургской монархии. История Швейка — это история упорного и изобретательного сопротивления человека античеловечному механизму, и таков внутренний сюжет романа. В соответствии с этим сюжетом персонажи четко делятся на два лагеря: народный мир и антинародные прислужники милитаристско-бюрократической машины, живущие за ее счет. Последние очерчены чрезвычайно рельефно и разоблачены убийственно остро. Но, верный своему методу, противоположному всякому упрощению, писатель не делает ни одного из своих подагрических генералов или вечно пьяных фельдкуратов персонифицированным носителем зла. В его широкой эпической картине мира — все они только частица огромной милитаристско-бюрократической машины и представляют опасность главным образом в этом качестве. Это не значит, конечно, что каждый не вносит свой посильный вклад в общее дело угнетения народа, усугубляя его тяжелое положение своей злостью, тупостью и корыстолюбием. Так возникает особый конфликт живого и мертвого. И все живые силы — в этом сказалась точка зрения социалистического художника — на стороне народа, как бы он ни был подавлен и угнетен.

Именно вера в народ обусловливает неиссякаемый оптимизм романа, который и преломляется в его художественной конструкции. Его чудовищные гротески не только страшны, но и смешны, потому что весь этот мертвый мир, как твердо убежден сатирик, «недействителен», обречен на гибель. Ему противостоит плещущееся живое и пестрое народное море, изображенное Гашеком с удивительной живостью и многообразием, и вся широкая и эпическая картина жизни в ее необозримой текучести. Эпичность в сочетании с сатирой вообще возможна в наше время только на почве реализма, и для этого синтеза необходимо благословение положительного идеала, та вера в будущее, которую дает социалистическая перспектива.

Открытость для самых значительных вопросов, стремление охватить широкую проблематику и решить ее с социалистических позиций характерны и для Ванчуры. Показательна, например, первая фраза романа Ванчуры «Пекарь Ян Маргоуль» (1924): «Простор ночи тих, не слышно голоса человеческого, холодом и тьмой дышит вселенная». С самого начала история пекаря Яна Маргоуля мыслится именно во вселенских масштабах. Для этого Ванчура находит своеобразную художественную структуру. Не раз отмечалось балладическое построение романа и в то же время его сходство с притчей. Действительно, сюжет романа очень несложен, и действие разворачивается с ясностью притчи. Пекарь Ян Маргоуль из-за своей доброты, щедрости и непрактичности разоряется, на него валятся все новые и новые несчастья, и, наконец, он умирает в полной нищете. Его судьба, над которой, как рок в старинных балладах, тяготеют безжалостные законы капиталистического общества, понята именно как притча, как глубоко значительный пример, как выражение общих законов. Это достигается отнюдь не назидательным морализированием, а поэтическим, патетическим воплощением истории бедного пекаря. Недаром первый абзац, который начинается с упоминания о вселенной, кончается таким страстным призывом: «Где же товарищество живых? Где же царство света?» Художественным инструментом, благодаря которому история разорившегося пекаря переключается в монументальный обобщающий план, становится поэтический, насыщенный современной метафоричностью стиль

Ванчуры, который чешские исследователи справедливо сравнивают с поэтическим стилем Незвала, Библа и других поэтов, в это же время реформировавших чешский стих и поднявших на новую высоту чешскую поэзию. Отмечалось, что Ванчура по-новому подошел к не новой в чешской литературе теме разорения мелкого собственника, показав его не только как часть той огромной кривды, которая творится в собственническом обществе, но и поэтически раскрыв несовместимость той человеческой красоты, которая заключена в Маргоуле, и самых основ этого общества. «Пафос и эмоциональность подачи освободили печальный эпизод из жизни буржуазного общества от его прозаической серости и сделали его возвышенной песнью о красоте человека, которого фатально уничтожает капиталистическая система» [1],— пишет автор монографии о Ванчуре писатель М. Кундера и добавляет, что в этом проявился социалистический гуманизм писателя. Это, несомненно, так.

Неустанный экспериментатор, В. Ванчура создает одновременно с «Пекарем Яном Маргоулем» роман «Поля пахоты и войны» (1924), о котором Шальда сказал: «Если бы мне пришлось назвать сильнейший военный роман, я, не колеблясь ни минуты, назвал бы «Поля пахоты и войны» [2]. Действительно, роман Ванчуры можно смело поставить в один ряд с самыми выдающимися антивоенными романами в чешской литературе, Ванчура занимает в этом смысле место рядом с Гашеком. Ванчура, подобно Гашеку, изображает войну как чудовищную, вопиющую бессмыслицу. Эта универсальная бессмыслица находит свое выражение в самом построении романа, как бы нарочно лишенном логики чередования эпизодов, и в гротескных образах. В отличие от книги Гашека, гротеск в романе Ванчуры — мрачный, трагический, ненависть писателя здесь не находит разрядки в смехе,— она как будто душит автора и диктует ему страницы, как бы перепачканные грязью и кровью.

Но, несмотря на это, роман Ванчуры не приводит к циническому отрицанию жизни, он освещен мыслью, надеждой самого автора, верящего, что после войны человечество «создаст повесть со счастливым концом, и,

---

[1] M. Kundera, Umění romanu, Praha, 1960, str. 30.
[2] F. X. Šalda, O umění, str. 434.

главное, начнется суд, который назовет вещи своими именами и осудит справедливо». Ненависть к империализму, к войне прорывается в страстной авторской речи. Нельзя говорить об авторских отступлениях, потому что весь роман — это патетический, насыщенный лиризмом монолог.

В стиле Ванчуры много от экспрессионизма. Но в намеренной хаотичности композиции есть своя неумолимая логика обличения, которая достигает апогея, когда потерявшего человеческий облик идиота, попавшего на фронт в силу недоразумения, хоронят с почестями в могиле Неизвестного солдата. Но главное, что отличает роман Ванчуры от лихорадочных видений экспрессионистов, это то, что он сквозь мрак, кровь и бессмыслицу видит и доносит до читателя ясную перспективу будущего.

Таким образом, можно сказать, что на новом этапе чешской литературы, отмеченном сильным влиянием Октябрьской революции, общим для большинства писателей становится стремление преодолеть узкую камерную тематику предыдущего этапа, найти выход, так сказать, к мировым вопросам, волнующим человечество, хотя естественно, что ответы на эти вопросы, скажем, у такого писателя, как Чапек, с одной стороны, и у писателей, воспринявших пролетарскую идеологию, были не однозначны. Эта общая тенденция повела к поискам новых форм.

Та же тенденция найти наиболее действенные средства для раскрытия смысла эпохи в целом обусловила нечто общее в подходе к герою.

* * *

Для чешской литературы 20-х годов характерно стремление к обобщенному показу человека. Скажем, у Чапека герои являются, с одной стороны, носителями действия, а с другой, они персонифицируют идею, то есть являются частью той условной интеллектуальной конструкции, которую представляют собой все утопические произведения Чапека. Для Чапека, как справедливо замечают современные чешские исследователи, такое изображение героев имеет особый смысл и связано с его главной проблемой — показа механизации жизни и обесчеловечения человека в капиталистическом обществе.

И у Чапека появляется в начале 20-х годов новый герой. Известно, что Чапек так и не пришел к изображению революционного пролетария, и вообще тип сознательного борца был ему чужд. Но в это время он обратил внимание на новый тип, порожденный бурной современной эпохой, тип творца науки и техники, изобретателя и первооткрывателя. Вопрос о правах и обязанностях людей, изменяющих облик планеты, ставится и в «РУР», и в «Фабрике Абсолюта» и особенно в романе «Кракатит». «Кракатит» — это история человека, открывшего вещество невероятной разрушительной силы в результате разложения материи и понявшего, что он обязан защищать свое изобретение от происков империалистических хищников, стремящихся использовать его в своих агрессивных целях. Не приходится говорить о том, насколько актуальна такая проблематика и как много прозорливости проявил Чапек, раскрыв ту роль, которую начинают играть в обществе люди науки, творцы современной цивилизации, и наметив связанную с этим новую острую проблематику.

И проблематика, и некоторые структурные моменты сближают Чапека с революционными писателями, которые также отказываются в этот период от психологической детализации и стремятся к более обобщенному показу человека. Но для них центральной оказалась проблема, которая не вставала в таком виде перед Чапеком. Теоретики пролетарского искусства отдавали себе отчет в том, что перед прозой нового типа встают задачи, сильно отличающиеся от задач, которые решались прозаиками предшествующего этапа. Это подчеркивал в своих статьях, например, А.-М. Пиша, который считал, что натурализм, открывший зависимость характера и судьбы человека от среды, исходил из бессилия человека и что социалистическое искусство базируется на ином понимании человека. Этому искусству необходим тот синтез в воспроизведении действительности, которого не хватало чешской литературе предвоенных лет, когда, по словам Пиши, художник как бы разделял сферы изображения, рисуя «или тонкие движения души, или грубые веления тела» [1].

По мнению Пиши, великие исторические потрясения

[1] «Proletkult», 1922, str. 112.

заставили писателей искать утерянную цельность человеческого характера, и пролетарская литература сделала реалистическое изображение целостного и притом активного человека-творца своей важнейшей задачей.

В этом существенное отличие пролетарской литературы от предвоенной литературы социал-демократического направления, изображавшей рабочего как существо забитое и неспособное сопротивляться. Такому пониманию народного героя вполне отвечала некая смесь натурализма и слезливого дидактизма, представленная в социал-демократических календарях и журналах. Против него каждый по-своему боролись в своем творчестве — и молодой Ольбрахт, и молодая Майерова, и Гашек. Острому перу Гашека принадлежит такая уничтожающая характеристика: «Всюду только ужас жизни, одно нытье, и такие вещи больше всего читают рабочие... Когда, наконец, мы услышим песни без фраз, когда прочитаем социальный рассказ без вечного хныканья и увидим на наших сценах настоящую социальную пьесу — пьесу о победоносном восстании, песню мятежа, гимн побеждающего пролетариата, а не смехотворную дребедень, вроде социального стихотворения в жалком майском номере социал-демократов — «Мечта погибшего бойца 48-го года о всеобщем избирательном праве» («Поэзия социальная»).

Естественно, что новая литература прежде всего стала искать своего нового героя. О характере этого процесса убедительно пишет Й. Гора: «Русская революция так же, как когда-то французская, мобилизовала на время все свежие литературные силы. Если мы обратимся хотя бы к творчеству покойного Иржи Волькера, мы не можем не видеть, что без русской революции, без чешского коммунизма оно вообще не было бы возможным. Рабочий выступает тут уже не как объект сострадания и милосердия, а как революционер, как носитель и творец общественных изменений...»[1]

Это же можно сказать о героях Майеровой и Ольбрахта.

Мы уже говорили, что образ нового героя создается Майеровой приемами традиционного психологического романа. Роман «Лучший из миров» явился закономер-

[1] Josef H o r a, Poesie a život, str. 52.

ным этапом в развитии Майеровой. Судьба женщины и судьба пролетария волнуют писательницу с первых шагов ее творчества, в котором переплетается женская и пролетарская тема. Здесь мы найдем своего рода синтез предшествующей проблематики писательницы: ее героиня, дочь богатого мельника Ленка Биланская, разрешает для себя проблему женской эмансипации, включившись в борьбу за освобождение пролетариата, на этом пути она достигает полного развития лучших человеческих свойств. Для того чтобы показать рождение нового типа человека, Майерова по-новому использует накопленное чешским романом мастерство изображения среды и скрупулезного психологического анализа.

В изображении жизни семьи Биланских с ее медленной чередой крестин и похорон Майерова следует традиции семейно-бытовых хроник, получивших развитие в чешской литературе в творчестве К. Райса, А.-М. Тильшевой и др. В этой патриархальной обстановке складывается характер революционерки Ленки, выламывающейся из окружающей ее действительности. И этот процесс раскрыт во всей социально-психологической конкретности и чрезвычайно убедительно. Но писательница как бы теряет почву под ногами, когда начинает изображать революционную деятельность Ленки. В этих главах романа, где Майерова хочет дать обобщенный образ революционера, стиль обретает риторическую приподнятость, свойственную многим произведениям ранней пролетарской поэзии, и сама лексика, настроения и мысли окрашиваются в романтические тона. Только в 30-е годы чешский роман овладевает мастерством подлинно реалистического изображения революционной деятельности героев (у той же Майеровой, Пуймановой).

Целостным, «готовым» пролетарским характером изображает Иван Ольбрахт рабочего-коммуниста Тоника Кроуского в романе «Анна-пролетарка». Но и процесс пробуждения классовой сознательности в деревенской девушке Анне, «мирной, как голубка, и доброй, как хлеб», дается также без детального психологического анализа. Это произошло не из-за неумения, как у многих начинающих пролетарских писателей,— Ольбрахт ко времени создания «Анны-пролетарки» был автором романов, отличавшихся рафинированным психологизмом. Это сознательный прием.

В «Анне-пролетарке» можно обнаружить, как и в ряде других произведений чешской прозы того времени, своего рода полемику со скрупулезным психологизмом чешского довоенного романа. Сам Ольбрахт писал: «Понятие класса, вознесенное над понятием бога и родины, это — величайшее открытие нашего времени». И действительно, Ольбрахт стремится прежде всего художественно воплотить это открытие. Он очерчивает свои образы нарочито четкими линиями, избегает полутонов, стремится к ясности и обобщенности; порой его образы превращаются в символы. В соединении с чрезвычайно ярким изображением эпизодов общественной борьбы времени такой прием придает произведению определенную художественную цельность, во всяком случае, выгодно отличает его от тех романов позднейшего времени, в которых псевдопсихология должна была обосновать идеальные свойства положительных героев.

Кстати сказать, мы привыкли в литературоведении несколько злоупотреблять термином «активный герой». Вовсе не активность и пассивность различают героев критического и социалистического реализма. Очень часто герой писателей критического реализма был активен не только в смысле личной творческой деятельности, но и активно стремился принять участие, так сказать, в творении истории,— вспомним, например, Андрея Болконского или Пьера Безухова. Герой не является пассивным продуктом среды и тогда, когда его моральные искания достаточно активны и интенсивны, даже если он и не участвует прямо в политической жизни. Несомненно, что активную личность изображал и романтизм, герой которого большей частью находится в борении со средой. Но, как правило, его деяние шло вразрез и, во всяком случае, не вливалось в поток реальных исторических преобразований.

Нового героя социалистического реализма отличает не активность по отношению к среде, а сознательное участие в действиях, соответствующих поступательному ходу истории, понимание его направления. О характере этого участия и соотношении его со свободной волей человека решает писатель с точки зрения своих собственных художественных и мировоззренческих задач.

Но новое художественное осмысление героя не менее ощутимо у социалистического писателя и тогда, когда

речь не идет о сознательном деятеле, участвующем в творении истории.

Так, Ванчура, который также ищет путей преодоления психологической описательности и натуралистической дотошности в изображении человека, не ставит перед собой цель изображения борца или сознательного пролетария в своем «Пекаре Яне Маргоуле». В пекаре есть что-то от «простых сердцем» героев, нищету и кротость которых так охотно воспевали в это же время такие католические писатели, как Якуб Демль или Ярослав Дурих. Но именно в сравнении с этими писателями становится ясен революционный смысл поэтической притчи Ванчуры. «Кровь бедняков — глубокое море, обиды и беды поднимают в нем бури»,— говорится в романе; и в истории горькой жизни и гибели веселого пекаря, добрые свойства которого несовместимы с собственническим обществом, Ванчура сталкивает два мира. С одной стороны, рабочий мир — мир бескорыстия, товарищеской солидарности, дружного, веселого труда, веры в людей — мир Маргоуля и его друзей, и, с другой стороны,— мир мещан, собственников, серых, узких, злых, корыстных, как ростовщик и мельник, которые довели Яна до нищеты.

В центре романа — монументальный образ человека из народа, глубоко антибуржуазный по существу. Маргоуль все больше обнаруживает свои прекрасные человеческие качества, именно становясь неимущим. Человеческая чистота и величие раскрываются в этом романе как качества, свойственные пролетарию.

Так поэтически воплощает Ванчура высказанную им однажды мысль: «В современном обществе нет ценностей, не связанных с пролетариатом и с творческой активностью рабочего класса. Только рабочие и их труд не подвержены страшному процессу дегенерации и умирания. Класс пролетариата уже сам по себе обозначает человечность, жизнь и свет» [1].

Мы уже говорили о жанровых особенностях «Похождений бравого солдата Швейка». Можно сказать, что Гашек нашел новое для чешской литературы соотношение героя и действительности. Роман Гашека выходит за пределы социально-обличительной сатиры. В нем ста-

[1] «Host», 1924, str. 119.

вятся самые общие вопросы положения человека в современном обществе, его возможностей, его стремления сохранить себя как человеческую индивидуальность при многократно увеличившемся нажиме истории.

Конечно, было бы недопустимым упрощением изображать Швейка сознательным бойцом, принявшим для конспирации маску «официально признанного идиота».

Для того чтобы понять особенности этого образа, в котором таится секрет художественного своеобразия романа, полезно сравнить его с образом Швейка, таким, каким он выступает в предвоенных новеллах Гашека. Там Швейк гораздо более однолинеен. Он действительно глуповат и достаточно хитер одновременно, трусоват и себе на уме, он и тут сыплет в изобилии народными анекдотами, но в нем нет основного, что завоевало Швейку, герою романа, бессмертие в пантеоне литературных образов.

В романе в лице Швейка простой, маленький человек становится своего рода обозревателем «великой эпохи». Пропущенная сквозь призму неиссякаемого народного юмора и никогда не изменяющего герою здравого смысла империалистическая война и вся действительность разваливающейся Австро-Венгрии особенно ясно обнаруживают свою абсурдность, свою кошмарную бессмыслицу. Да, автор доверил своему бесхитростному герою немаловажную функцию, но ею он не ограничился. Мы уже говорили, что Швейк сопротивляется — и сопротивляется весьма упорно и изобретательно. Но для того чтобы не упрощать характер этого сопротивления, необходимо помнить, что речь идет о комической эпопее, в которой силен гротеск и элемент условности, поэтому Гашек создает особый, глубоко комический конфликт, заставляя Швейка доводить до абсурда и без того абсурдные распоряжения начальства буквально точным их исполнением. Может быть, Швейк мог бы найти более эффективный способ борьбы, но трудно было бы найти более эффективный художественный прием для обличения всей изображаемой действительности.

Швейк противостоит милитаристско-бюрократической машине даже не сознательным отрицанием, хотя его народный здравый смысл позволяет ему трезво оценивать идиотизм происходящего, а всем своим человеческим многообразием, своей сложностью, сочетающейся с наив-

ной примитивностью естественного человека, своим неиссякаемым юмором, по-плебейски неистребимой жизненной силой и вкусом к жизни,— словом, качествами, которые не могут быть превращены в ту абстракцию, которой требует бюрократическая машина. Именно в этой живой безграничности человеческих возможностей таится не раз отмечавшаяся комментаторами загадочность Швейка.

Кто же он? Искусный симулянт или наивный простачок, лояльный подданный «обожаемого императора» или опасный смутьян? Смел он или труслив, умен или глуп, порядочен или бессовестен? В том-то и дело,— и это главное,— что его невозможно свести к значку, к номеру, к фишке, а к этому стремится бюрократическая машина.

Голубоглазый толстячок, весьма неравнодушный к доброй еде, к выпивке и ко всем видам мирских благ, довольно циничный, охотно изрекающий такие непристойности, которые до сих пор пугают бдительных редакторов, вовсе не склонный отдавать жизнь за такие идиотские вещи, как слава императорской Австро-Венгрии, позволяет Гашеку зло поиздеваться над милитаристскими идеалами, глубоко чуждыми народу, фальшивыми, дутыми и опасными. Он воплощает в своем скромном герое многие реальные народные и, в частности, чешские национальные черты. Но Гашек не только не создает идеализированного облика людей из народа, но и развенчивает иллюзии на этот счет, которые насаждались слезливо-сентиментальными народными календарями. В народных образах Гашек часто высмеивает ограниченность, наивность, пассивность, влияние собственнических представлений. И все же это — живая сила, которая противостоит господствующей машине. Не только Швейка, но и всех простых людей в романе отличает прежде всего их естественность. Все представители господствующих классов так или иначе ограниченны, скованы той мертвящей силой, которой они служат. Народ же сохраняет среди безумного хаоса войны здравый смысл и неиссякаемый оптимизм. Это еще не сознательный творец новой жизни, но уже не послушное орудие угнетателей.

При поверхностном чтении романа может показаться, что все народные персонажи поглощены своими «низ-

менными» интересами, как обжора Балоун — мечтами о еде или забияка Водичка — о хорошей потасовке, не говоря уже об отнюдь не возвышенных устремлениях самого Швейка. Но на самом деле все эти задавленные, с трудом сохраняющие свое убогое существование люди начинают судить происходящее. Вся их деятельность и все их рассуждения так или иначе обличают «высокое историческое деяние» господствующих классов.

Швейк не только услужливо подставляет действительности Австро-Венгрии зеркало, в котором ясно отражается ее искривленная до предела физиономия, он незаметно подтачивает моральные, политические и идеологические основы буржуазного общества. Он так же неуязвим, как Иванушка-дурачок, так же выходит невредимым из самых рискованных переделок, с той же ясной улыбкой и «богоравным» спокойствием. В нем как бы воплощена народная непобедимость. В Швейке много вечных черт традиционного фольклорного героя, но в то же время Швейка как тип могла породить только действительность XX века и, более того, конкретно-историческая обстановка эпохи, когда создавался роман.

Пролетарские писатели тех лет внесли в литературу новый пафос, новую героику, новые идеалы. Но чтобы расчистить для них путь, надо было окончательно расправиться с дутым пафосом, с лживой героикой, с фальшивыми идеалами. Эту задачу блестяще осуществил Гашек. Ее решение было особенно важно именно для Чехословакии, потому что здесь большое распространение получили оппортунистические идеи, с которыми объединилась примиренческая философия Масарика. Здесь многие верили всеобщему тихому и сытому благополучию под лозунгом удовлетворения маленьких стремлений маленького человека. С другой стороны, в начале 20-х годов вместе с воспеванием «подвигов» легионеров в чешскую литературу вошел настоящий культ воинской доблести. И Гашек расправился со всеми этими идеологическими сорняками каждой фразой своего романа — и прежде всего образом невинно улыбающегося толстячка — бравого солдата Швейка. Не питая никаких иллюзий относительно народа — ни либеральных, ни социал-демократических,— Гашек оптимистически смотрит в будущее, облик которого определяют — он уверен в этом —

именно миллионы придавленных, но сохранивших в себе огромные силы людей, составляющих все вместе народ. Таков вывод, который извлекает Гашек из истории своего героя, превратившейся в историю эпохи.

* * *

В поэзии, как наиболее «оперативном» жанре, воздействие Октября сказалось наиболее непосредственно. Чешская поэзия начала 20-х годов отличается большим разнообразием и богатством. Мы хотим коснуться этой проблемы только в одном аспекте — в аспекте нового лирического героя.

Здесь мы встретим много знакомого, напоминающего советскую поэзию. Лирический герой Неймана — это образ агитатора, горлана, главаря. Он «союзник пролетариата», «сын его революции». Нейману чрезвычайно близок тот мотив, которой с потрясающей силой выразил Маяковский в строчках:

Но я
себя
смирял,
становясь
на горло
собственной песне.

Он громко и настойчиво провозглашает в своих «Красных песнях» (1923) отказ от лирики, от выражения интимных чувств. Он, пришедший в поэзию как мастер напоенной красотой и радостью жизни лирики, хочет истребить «бессильных чувств дурманный дым». Но и в его агитационных ораторских стихах живет искренняя страсть; их никак нельзя назвать дидактичными, они написаны не строчками из передовых, а кровью сердца.

Под влиянием революции появляется новый тип художника с новым видением мира — художник, сознательно отказывающийся от всего, что мешает ему отдаться делу революции. В этом была известная жертвенность, и аскетизм, и непримиримость, легко отбрасывающие все то, что не может быть немедленно переплавлено в патроны. В «мирные» эпохи бросается в глаза односторонность многих подобных убеждений. Но сколько в них было в ту пору юношеской искренности, готовно-

сти к самопожертвованию, безграничной веры! Многое приходилось заглушать в себе, многим жертвовать. Но рождалось новое ви́дение, бесконечно обогащающее человека. С какой удивительной искренностью сказал об этом Нейман в стихотворении, озаглавленном знаменательно: «Поле боя внутри нас»:

Мы —
поле боя;
как четверть столетья назад,
часто приходится туго.
Два мира друг друга теснят и громят —
мир новый и мир былого,
чувства и мысли из пушек палят,
старая правда сражается с новой.

Характерно для Неймана, что это глубоко личное признание, в котором есть и такие страстные строки:

Пусть сердце стонет, трещит голова,
Убьем, убьем в себе обывателя,
Убьем, убьем в себе предателя,—

заканчивается образом Москвы,—

это твоя заслуга,
Москва!

(Перевод П. Железнова)

Москва заставляет посмотреть на мир по-новому, Москва требует разрыва со старым, Москва освещает ярким заревом новый путь.

Можно сказать, что стихи Неймана о Советской России, о великой революции глубоко лиричны, в них слышен живой, захлебывающийся от волнения голос поэта. Не случайно он обращается к лирическому образу Гейне, который хотел, вырвав с корнем вековую сосну, написать ею на небе имя любимой. Так и Нейман хочет запечатлеть над всем миром

свое признание в любви,
свою молитву во здравие,
свою величайшую угрозу,
имя единственного отечества,
за которое стоит бороться,
имя, звучащее, как лозунг,
как боевой пример:
РСФСР!

(Перевод П. Железнова)

Нейман не остановился в своем развитии на этапе «Красных песен». В конце 20-х — в 30-е годы он создает любовную и философскую лирику широкого диапазона, большой человеческой глубины, в которой социалистические взгляды художника сложно преломляются во всем его мироощущении, во всей поэтической ткани произведения.

Программно отрекается в начале 20-х годов от поэзии лирических чувств и Йозеф Гора:

Прежде всего — долой нежную музыку.
На лютне бренчать нам не пристало.
Легко плакать и ныть. Ты лучше кричи.
Пусть стих врезается в уши.

Гора был по складу своего таланта лириком, мастером импрессионистических зарисовок, медитативной лирики. Обращение к гражданской ораторской поэзии расширило диапазон его творчества, но те искусственные ограничения, которые он сам наложил на себя, в дальнейшем стали причиной известного кризиса, из которого поэт выходит с трудом.

Иным предстает лирический герой другого крупного чешского революционного поэта — Иржи Волькера. О нем никак нельзя сказать, что он наступает на горло собственной песне, его поэзия удивительно органична, это неповторимо личное ви́дение мира, новое ви́дение человека при свете молний революции. Лирический герой первого сборника Волькера «Гость на пороге» (1920) подкупает своей юношеской чистотой, непосредственностью и в то же время напряженностью духовных исканий. Он стремится как бы раствориться в мире, полном страдания,— столько в нем любви и уважения к маленьким страдающим людям, в которых он прозревает величие. И от этого восхищенного умиления — прямой путь к признанию обязательств бойца, для которого борьба — святой долг перед миром и перед самим собой, условие нравственного здоровья индивидуума, непреложная потребность духа. Превращение ребенка в «мужа и воина», который «молится штыком», и рождение сознательного участника пролетарской борьбы — процесс для Волькера неповторимо личный. И самоотверженная готовность к борьбе переплетается с глубоко личным мотивом преодоления болезни и страха смерти (Волькер умер в возра-

сте двадцати четырех лет от туберкулеза). Его лирический герой менее патетичен, чем у Неймана, он не агитатор, он не зовет в бой, не отдает приказы, поэтому он может позволить себе не кричать, а говорить вполголоса. В сборнике «Час рождения» (1922) Волькер с потрясающей лирической достоверностью рассказал о трудном рождении нового человека, который, несмотря на тяжкие муки, находит счастье и человеческую и поэтическую гармонию. Волькер сознательно стремится к эпическому осмыслению своего «я», к тому, чтобы пронизать своей индивидуальностью всю действительность. Это удается ему, идея пролетариата, революция для него глубоко личная мечта, интимно пережитая цель, и этим объясняется подкупающая искренность и неповторимо личная интонация революционных стихов Волькера.

И Нейман, и Волькер, и Гора представляли в то время пролетарскую поэзию. И естественно, что при всем различии их лирический герой сохраняет общие черты: он строг, целеустремлен, готов на жертву, он готов от многого отказаться во имя своей веры, во имя грядущей революции, он сознательно или инстинктивно, как Волькер, хочет слиться с великой силой коллектива, и в этом есть элемент благородного самоотречения; в пролетарской поэзии всегда присутствует понятие внутренней дисциплины, подчинения своего «я» великой цели.

Но вот почти одновременно в чешской поэзии — и это весьма знаменательно — появляется другое направление. При этом не надо забывать, что и теоретики и практики этого нового направления, получившего имя «поэтизм», также принадлежали к левому лагерю чешского искусства. И Тейге, и Незвал, и Библ, и Ванчура были тоже коммунистами по убеждениям, и они безгранично верили в обновляющую роль пролетарской революции, и они считали своей духовной родиной Страну Советов, у них не было никаких политических разногласий со сторонниками пролетарской поэзии. Но все же споры между обоими направлениями достигли большой остроты, причем с обеих сторон сыпались обвинения в измене марксизму.

Эстетические заблуждения «поэтистов» для нас сейчас ясны. Они утверждали, что искусство должно уступить все воспитательные, пропагандистские и даже этические функции публицистике и другим видам пропа-

ганды и принять на себя роль некоего развлекательного предприятия, дающего человеку радость, раскрепощающего его эмоции, и тем самым прокладывать дорогу для прихода свободного человека коммунистического общества; оно должно для этой цели максимально приближаться к современным массовым вкусам — причем в один ряд ставятся фильмы Чарли Чаплина, футбол, мюзик-холл, цирк и детективные романы.

Кажется странным, чем могли привлечь эти путаные и эклектические концепции честных, талантливых, преданных идее революции художников. И все же факт остается фактом. Можно ли его объяснить только рецидивами мещанских настроений и «интеллигентской неустойчивости», как это часто делалось? Видимо, нельзя, хотя бы потому, что в лоне «поэтизма» возникли произведения, являющиеся гордостью чешской поэзии, и, более того, произведения, вдохновленные революцией и по-своему выразившие ее пафос.

Конечно, творчество выдающихся художников всегда шире эстетических программ, особенно таких крикливых и нетерпимых, как программы авангардистов. И все же дело не только в этом. Прежде всего необходимо иметь в виду, что само развитие пролетарской поэзии поставило проблему поисков новых форм, расширения тематики, отказа от некоторых сковывающих постулатов. Чешская поэзия, возникшая в период революционного подъема под непосредственным влиянием Октября, вместе со спадом революционной волны в Европе к середине 20-х годов в значительной степени изменила свой облик, и ее создатели стали искать других путей, во многом развивая то ценное, что было накоплено в этот бурный период (например, в любовной и философской лирике С.-К. Неймана конца 20—30-х годов).

Наступает синтез тех диалектически взаимосвязанных сторон поэзии, которые искусственно разделяли и авангардистские, и в какой-то мере пролетарские теоретики: поэзии борьбы и поэзии красоты жизни.

В творчестве «поэтистов» преобладало упоение жизнью, поэтическое претворение действительности, вольная фантазия. Незвал наиболее полно воплотил эту сторону поэтического творчества в своих стихах. Но важно, что таким образом не возникли некие оторванные от жизни продукты чистого искусства. Напротив, твор-

чество Незвала явилось существенным вкладом в европейскую революционную поэзию, обогатило её новым аспектом ви́дения мира. Несомненно, что и мировоззрение, и материалистически жизнелюбивое, свободное и богатое творчество Незвала порождено той светлой верой, которую дал ему Октябрь. Но для того чтобы объяснить позицию его и его поэтических единомышленников, нельзя забывать об особой чешской исторической ситуации. Конечно, в обстановке Советской России, напрягающей все свои силы в борьбе с врагами, не могли полностью осуществиться те функции поэзии, которые связаны с наслаждением и с раскрепощением человеческих чувств. Не могли они доминировать, скажем, в поэзии Болгарии, где только что произошло кровавое подавление революции и свирепствовал террор. Сравнительно мирные условия тогдашней Чехословакии дали возможность развиться таким сторонам поэзии, которые не были так ощутимы в поэзии других стран. Была ли в этом своя односторонность? Да, была, и «поэтистам» чужды другие аспекты, скажем, героизм и суровый пафос борьбы. Но и радостные, упоенные жизнью стихи были теснейшим образом связаны с революцией и открыли определенные возможности революционной поэзии, которые в других литературах дали себя знать на другом этапе.

Во многих стихах Незвала критики находили самоценную игру формой, справедливо говорилось и о смаковании благ современной цивилизации в ряде поверхностных стихов других «поэтистов», скажем, Сейферта. Но нас интересует другое. Та глубокая связь бесконечной способности упиваться жизнью, то материалистическое, язычески восторженное преклонение перед ее красотой, то отнюдь не поверхностный, а глубоко органический оптимизм, который придает неповторимое своеобразие лучшим стихам Незвала,— все это неотделимо от его восприятия революции. Этим определяется характер незваловского лирического героя этих лет. В 1926 году он пишет ключевое для его творчества стихотворение:

За революцию я отдал голос свой,
Я понял роковую неизбежность счастья,
Я, отвергавший всех, кто громоздит в уме
Богатства, никому не раздавая!

(Перевод Д. Самойлова)

Счастье и революция — эти два понятия для Незвала неразлучны. Для других революция — это суровый долг, самопожертвование, наконец, упоение борьбой. Для Незвала — радость, освобождение творческих сил человека, раскрепощение его фантазии, способности наслаждаться красотой мира и радостью жизни, приглушенной и придавленной собственническим обществом. Этим объясняется не только характер лирического героя, но и сам характер поэтической манеры Незвала, во всяком случае в начале 20-х годов.

В 1922 году выходит его поэма «Удивительный кудесник», которую авангардистские теоретики «поэтизма» моментально провозглашают знаменем нового направления. Сейчас на расстоянии лет поражает прежде всего непоследовательность этих крикливых и таких неуступчивых глашатаев новых истин. Где же тут искусство, далекое от политики? Политически тенденциозной поэму Незвала не назовешь, но образ Москвы встает здесь таким же светлым маяком надежды, как и в стихах Неймана.

Образ Кудесника — это образ поэта и в то же время образ революционера. Поэма пронизана неудержимым потоком ассоциаций, фантазии поэта поистине нет предела, для него исключительно важны ощущения определенного оттенка света, неуловимого для других запаха, нахлынувших неожиданно, непзвестно по какому сопоставлению воспоминаний детства,— все это в удивительно свободном поэтическом сочетании. Без этих бесчисленных ассоциаций для Незвала нет ни мысли, ни чувств. Трагическое и забавное, пафос и будничные переживания — все это переплавляется в многоцветной гамме незваловской поэзии.

Удивительный Кудесник, сын Озерной Дамы и Горного Цветка пришел в мир, чтобы открыть головокружительные тайны поэзии, чтобы научить людей находить эти тайны, скрытые в каждом мгновении жизни.

Кудесник окунается в поисках поэтических тайн в чистый источник детства.

Но тут же в поэму врываются орудийные залпы, которые звучат с революционных баррикад. В этой части поэмы Незвал выражает свою, может быть, самую заветную поэтическую мысль — революция изображена как праздник, как яркое, упоительно радостное народное

торжество [1]. Конечно, Незвал вовсе не предполагал показать таким образом реальный ход революции или путь к ней. Он хотел воплотить то освобождение человеческого духа, человеческой радости, которое могла принести плененному в царстве прозы человечеству только революция. Незвал говорит о своей поэме, что он хочет преодолеть «сухой аскетизм непробужденной естественности у своего строгого народа».

Кундера справедливо пишет о поэтическом кредо Незвала: «Философский смысл поэзии Незвала я всегда понимал так: пусть поэзия возвратит человеку отчужденный от него свет. Пусть она вернет чувство прекрасного из некоего заповедника поэтических красот обратно человеку, в широкий предметный мир, так как это было в счастливые времена Гомера. Пусть поэт всюду пройдет, прикоснется к каждому предмету, пробудит его от прозаического заклятия, сделает его поэтическим и вернет таким образом свет человека человеку» [2].

В поэме «Удивительный кудесник» поэт впервые сочетает мысль об освобождении прирожденных возможностей человека с представлением о новом обществе, завоеванном в ходе победоносной революции. Незвал создает поэтическую картину завтрашнего дня после революции:

Шестигранные обличья фонарей
бледнее, чем раньше, от радости.
Совет был в ту же ночь избран
тихо и в полном согласии...

Вместо всех старых законов действуют теперь два новых:

Не убий, а не то меж безумцев пройдут твои дни.
И труду не мешай,
или будут лечить тебя голодом и жаждой,
чтоб потом приступил ты к труду, как к причастью,
голодный и жаждой томимый.

Уважение к человеку и уважение к труду. Можно сказать, что в этой картине много от идиллии, но нельзя не признать, что Незвал выразил глубокую сущность

---

[1] Такое же изображение революции мы найдем в стихах Я. Сейферта.

[2] «Literární noviny», 1958, № 15.

социализма. И нельзя не заметить, с какой глубиной и настойчивостью Незвал художественно воплощает мысль об освобождении человеческого естества революцией. Ибо все, что раньше требовали законы, диктует теперь естественное чувство человека, остается только послушаться его. И так же естественно для Кудесника участие в революции — мы видим его в образе красного газетчика, который подбадривает сражающихся, раздавая им листовки и красные кокарды.

Облегченное восприятие действительности? Но за этими светлыми картинами следует страшный образ смерти. Кудесник в ужасе вглядывается в окоченевшие останки людей, погибших от голода, который постиг страну, где победила революция, и ощущает полное бессилие перед смертью. Он видит только оскаленные челюсти, и в ушах его звучит каркающее «Никогда» («Vickrát ne» — впоследствии так Незвал перевел рефрен «Ворона» Э. По). Этот эпизод, навеянный, очевидно, сообщениями о голоде в России [1], укладывается в поэтическую концепцию поэмы — Кудесник окунается во все самые глубокие пропасти, хочет познать жизнь в ее радости и страдании.

Человек смертен, но жизнь бессмертна. Кудесник переживает разные превращения, чтобы познать вечные перемены жизни. Именно в этой вечной изменчивости видит Незвал принцип гармонии. С этим же связана его оптимистическая вера в будущее.

Я видел вольного человека, подобного богу,
Он переламывал кристаллы действительности в новый образ.
Я видел жизнь в бесконечных превращениях
И благословлял
Неудержимое людское стремление
Гнаться за новыми звездами.

Это будущее неотделимо для Незвала от образа революционной Москвы. Рядом с образом светящегося сруба колодца, символа познания глубинных тайн жизни, появляется образ Москвы, «звезды нового гражданства». Поэт хотел бы «собственным своим перстом показать на Восток, к Москве».

---

[1] О голоде в России писали стихи, полные боли, и Нейман, и Гора, и Сейферт.

Иржи Тауфер, близкий друг Незвала, писал с большим пониманием об его творчестве: «Объемистое наследие Незвала — это восславление полноты человеческой жизни, выражение сложности и богатства человеческой личности, человека XX века. И хотя эта поэзия значительно отличается от лозунгов и политических речей, то есть от других методов борьбы, каждая его строка по-своему ведет наступление на старый мир, который умерщвляет естественные чувства людей, естественные отношения между человеком и объективным миром, ставя между ними препятствия, выработанные из ледяного материала спекуляций, условностей, фальши и морального ханжества» [1]. Эти свойства поэзии Незвала, несомненно, упускали из виду те, кто всегда делил его творчество на «идейно насыщенные» и «узколирические» произведения. Великолепная поэма «Удивительный кудесник», вдохновленная Октябрем, обычно ставила в тупик таких любителей дотошной классификации. Незвала упрекали не раз в том, что образ красного газетчика — только одна из метаморфоз Кудесника, что потом он снова превращается в мечтателя, погруженного в свои сокровенные тревоги, предающегося своим поэтическим грезам, которые к тому же не всегда поддаются ясной расшифровке. Ведь поэт не зря именуется у Незвала Кудесником: он умеет творить чудеса, превращает действительность в поэтическую мечту и постигает с помощью мечты и фантазии действительность. Озерная Дама, воплощающая вечно неосуществимую, вечно ускользающую мечту поэта, то превращается в рыбку, то оборачивается морской волной, то предстает как мать поэта, то как его возлюбленная. И сама конструкция поэмы, основанная не столько на логическом, сколько на ассоциативном принципе, смущала многих почитателей традиционной, строго логической композиции, так же как их впоследствии смущало, скажем, обилие неожиданных и «не идущих к делу» ассоциаций в стихотворении Элюара «Свобода».

Незвал не признавал разделения лексики и образности на торжественное и будничное, он мог, как он позднее делал в своей «Песни мира», в одном четверостишии запечатлеть и свет далеких звезд, и цыплят, мирно разгуливающих по дворику. Поэтому он и в этой поэме

[1] J. Taufer, Vítězslav Nezval, Praha, 1957, str. 9.

мог говорить самым непринужденным и даже шутливым тоном о самых серьезных и святых для него вещах.

Чего-то мне недостает, а чего-то слишком много.
И Коммунистический манифест мне страшно нравится.

Это свободное обращение с Коммунистическим манифестом могло шокировать так же, как, очевидно, шокировала своим легкомыслием советского переводчика фраза в стихотворении «Экзотическая любовь» — «он революционер и любит финики» [1]. Революция и финики (превращенные к тому же в кокосовые орехи) разведены в переводе по разным концам строфы. Для Незвала всегда большие исторические свершения, в которых он считает себя призванным участвовать, становятся частью его духовного быта, согреваются теплом интимности, улыбкой, шуткой, участвуют в смелом полете фантазии. И все эти поэтические особенности незваловской поэтики проявляются в его первой поэме, где автор в одной и той же строфе и без всякого перехода предстает то как лирический герой, то как герой поэмы Кудесник.

Поэтическая свобода «Удивительного кудесника» определяется не только особенностями незваловской поэтики, но и особенностями его понимания революции как силы, освобождающей человека для радости, ломающей преграды между ним и миром. Односторонний взгляд? Может быть. Но здесь Незвал передал нечто глубоко существенное в понимании революции, тот ее аспект, в котором она предстала целой плеяде чешских художников, близких Незвалу.

Свое понимание связи новой поэзии и революции Незвал, пожалуй, яснее всего выразил в стихотворении на смерть Владимира Ильича Ленина, написанном им сразу же после получения горестной вести. Эти стихи перекликаются с другими произведениями чешских поэтов, в которых те прощаются с великим революционером. Можно назвать, например, стихотворение Й. Горы «Великий мститель» (в дальнейшем иногда публиковалось под заголовком «Ленин»). Здесь поэт выражает вместе со скорбью и мысль, которая зазвучала в произведениях поэтов разных стран мира,— о бессмертии ленинского дела.

---

[1] См. об этом: Н. Николаева, Незвал в русских переводах. — «Чехословацко-советские литературные связи», М. 1964.

Что ж, теперь буржуй спокойно уснет
и порадуется, что Мститель мертв?
Бойтесь, бойтесь Ленина,
он вам страшней мертвый, чем живой.

Стихотворение Незвала также проникнуто глубокой скорбью и сознанием ленинского бессмертия:

Много позже, читая обрывки листовок,
Восхищаться вы будете Лениным,
Вы будете плакать об этих днях,
Вошедших в ваше летоисчисление.

(Перевод Л. Тоома)

И дальше он ставит в один ряд великую революцию и такую поэзию, которая представляется ему тоже борющейся и завоевывающей мир:

Достаточно вспомнить об этих днях —
И постигнешь, что такое война,
И великая революция,
И поэты фантасмагорические.

И снова рядом — революция и поэт-кудесник, поэт фантасмагорический.

Вряд ли кто и поверит лет через сто
В существование нашей эпохи,
Но пусть поймут поэтов наших,
Наши могилы и нашу революцию.

Переводчик правильно передает мысль Незвала, за исключением того, что он употребляет слово «поэт» вместо незваловского «жонглер». А это очень важно для Незвала. Он отстаивает связь своей поэзии, полной игры, свободной фантазии, радости и ощущения красоты жизни, с великой революцией. И разве неправ он был, веря, что революция призвана освободить человеческие чувства для красоты и радости, принести не только экономическое и политическое освобождение человечеству?

Недаром поэт и в этом стихотворении, мечтая о будущем, которое открыла эра Ленина, видит то, что может увидеть только поэт:

Начнется новое летоисчисление,
И вновь оживут сожженные травы,—
Города заселятся шарманщиками,
Странствующими рыцарями и ясновидцами.

Было время, когда произведения Незвала, вдохновленные революцией, относили к революционной литературе только со множеством оговорок. Те, кто отвергал удивительного кудесника чешской поэзии Незвала во имя, скажем, ораторской пропагандистской поэзии С.-К Неймана, обедняли чешскую литературу. Несомненно, что и те, кто пытается в наши дни во имя незваловской раскованности поэтической фантазии зачеркивать строгую боевую целеустремленность пролетарских поэтов, делают такое же неблагое дело. Многозначная, пропитанная иронией и лиризмом образность Незвала не отрицает монументальности Ольбрахта или Ванчуры, а творит вместе с ней общий, богатый, многоцветный контекст прогрессивной чешской литературы.

Завет революционной литературы, порожденной Октябрем, в Чехословакии — многообразие творческих поисков, смелые искания новых путей искусства. Этот опыт противостоит всякой идее унификации, единообразного шаблона. Единым было огромное живительное воздействие революции, которое сказалось в образовании революционного лагеря литературы, единым была безграничная вера в светлое будущее человечества и в революционные пути к нему, единым было глубочайшее сознание связи искусства с революцией, сознание невиданно новых задач и возможностей, открывшихся перед искусством, наконец, единым было безграничное восхищение страной великой революции и преданность ей. Но различными были пути художественных осуществлений, различными были те новые аспекты действительности, которые вдохновили того или иного художника, различными были стилевые искания, художественные приемы, индивидуальные решения.

И более того, новая революционная литература, порожденная верой в социализм, развивалась не изолированно, ей была чужда сектантская замкнутость, она отвечала на многие вопросы, вставшие перед литературой, как национальным целом, и, с другой стороны, новый духовный климат, созданный Октябрем, затронул чешскую литературу в такой сильной степени, что он определил многие существенные изменения и в творчестве писателей, не разделявших прямо социалистической идеологии, но серьезно задумывавшихся о будущем человечества.

Влияние Октября, которое озарило всю духовную жизнь Чехословакии, так же как оно осветило жизнь многих стран мира в первые же послеоктябрьские годы, в дальнейшем превратилось в яркий свет, надежно указывающий путь. Такую роль идеи Октября и сам факт существования Советского государства играли и в 30-е годы — период складывания в Чехословакии самостоятельной теории социалистического реализма и больших успехов в развитии этого метода. Свет с Востока озарял и непроглядную ночь в годы фашистской оккупации. Естественно, что особенно велико стало его значение в годы, когда народ Чехословакии уверенно пошел по социалистическому пути. И в наши дни это значение еще увеличилось. Поэтому так важно духовное наследие чешской революционной литературы эпохи между двумя войнами, озаренной светом Октября. Можно говорить о роли конкретных художественных завоеваний того времени для писателей сегодняшнего дня. Тогда станет ясным значение гашековского народного юмора, ванчуровских стилистических исканий, чапековской иронии, незваловских поэтических открытий для многих молодых писателей и поэтов. Но, пожалуй, еще важнее для литературы социалистической Чехословакии в целом те широкие горизонты, то стремление увидеть человека в вихре мировых бурь, та оптимистическая вера в возможности человека и в разумный ход истории, которая одушевляла новую чешскую литературу, возникшую в новом духовном климате, созданном Октябрем.

В. КУТЕЙЩИКОВА

РЕВОЛЮЦИОННАЯ ЛИТЕРАТУРА МЕКСИКИ 20—30-х ГОДОВ

(Роман мексиканской революции)

Первая мировая война и Великая Октябрьская революция были событиями, которые открыли новый этап в истории Латинской Америки. В странах этого континента, развитие которых было задержано затянувшимся господством феодализма, иностранного капитала и диктаторских режимов, начался период серьезнейших общественно-политических сдвигов, период демократического подъема. Процесс всеобщего революционизирования, захвативший даже широкие круги национальной буржуазии, особенно сильно сказался в сфере идеологии и культуры. Период 1918—1923 годов известный аргентинский философ Хосе Инхениерос назвал «пятилетием, породившим новый дух нашей Латинской Америки» [1]. Эту новую эпоху он связывал с влиянием Октябрьской революции, которую он сам одним из первых горячо приветствовал.

В 1918 году на родине Инхениероса началось движение студентов за университетскую реформу, которое затем перекинулось в другие страны и превратилось в один из серьезных факторов общественно-культурного обновления Латинской Америки. О том, какую роль сыграла в возникновении этого движения Октябрьская революция, другой известный аргентинский ученый и философ Анибал Понсе писал так: «Красное пламя, охватившее Восток, подожгло и наш старый университет» [2].

---

[1] J. Ingenieros, Fuerzas morales, Buenos Aires, 1961, p. 16.
[2] A. Ponce, Prologo para el libro «La reforma universitaria» de Julio V. Gonzalez. In: J. Wosco, Anibal Ponce, Buenos Aires, 1958, p. 196.

А вот как вспоминает Неруда годы своей молодости, когда, став студентом университета, он тоже включился в движение студенческой молодежи: «Мы испытывали весенний подъем и были полны надежд» [1].

С революционным студенческим движением тех лет были связаны многие из ныне известных поэтов и писателей Латинской Америки. С ним был связан и первый теоретик марксизма, писатель, критик, эссеист и политический деятель Перу Хосе Карлос Мариатеги — основатель Перуанской коммунистической партии. Редактор журнала «Амаута» — трибуны революционной культуры Латинской Америки, автор первого марксистского исследования об экономическом и культурном развитии своей родины («Семь очерков истолкования перуанской действительности», 1928), он оказал большое влияние на распространение марксистских идей среди интеллигенции Латинской Америки.

Ни в одной из стран Латинской Америки начавшийся процесс революционизирования культуры не был столь ярким и сильным, как в Мексике, стране, в которой за семь лет до событий Октября возникла собственная революция.

Мексиканской революции 1910 года суждено было сыграть важнейшую роль в истории страны. Это была революция антифеодальная, буржуазно-демократическая, главную роль в которой сыграло восставшее крестьянство.

В течение нескольких лет в стране существовали и приобрели огромную силу два очага крестьянского революционного движения. На юге действовала армия талантливого народного вожака и полководца — Эмилиано Сапаты. На Севере действовала могущественная армия Франсиско (Панчо) Вильи — другого выдающегося народного вождя, блестящего стратега-самородка.

Кульминацией крестьянской революции был конец 1914 года, когда соединенные армии Вильи и Сапаты заняли столицу — г. Мехико. Именно в этот момент со всей трагической ясностью проявилась органически присущая крестьянскому движению внутренняя слабость. Не имея вождя — пролетариата, крестьянство в конце концов оказалось преданным своими буржуазными союзниками.

Окончившаяся победой блока буржуазии и либераль-

---

[1] П. Неруда, Заря над Кордильерами.— «Известия», 6 ноября 1962 г.

ных помещиков мексиканская революция не смогла разрешить главные социальные противоречия в стране; господство империализма и феодализма было лишь подорвано, но не уничтожено совсем. Аграрный вопрос не был решен, латифундии не были ликвидированы. И тем не менее историческое значение мексиканской революции было велико. Конституция 1917 года провозгласила ряд важных демократических принципов, которые сыграли положительную роль в экономическом и общественном развитии страны; среди них такие, как национализация земли, аграрный раздел, рабочее законодательство, отделение церкви от государства.

Как и события 1917 года в России, мексиканская революция немало способствовала брожению умов во всех странах Латинской Америки. В своем исследовании по истории латиноамериканской культуры известный доминиканский ученый и писатель Педро Энрикес Уренья решительно утверждает: «Русская революция, последовавшая вслед за мексиканской конституцией, оказала влияние на всю Америку» [1].

Подобное сближение двух революций не раз возникало и у самих мексиканцев. Многие из них в ту пору видели в Октябрьской революции пример последовательного решения социального переустройства общества, которого они не смогли добиться у себя на родине.

Еще в начале 1917 года мексиканский художник, носивший псевдоним «доктор Атль», в письме к президенту Мексики В. Каррансе рекомендовал ему: «Обратить свой взор на Россию...» [2] — имея в виду назревающий в ней революционный кризис. А в 1918 году, тогда еще молодой и впоследствии очень известный мексиканский писатель, Альфонсо Рейес писал: «Всякая великая революция — это великий пример: одни ей подражают, другие — ее используют; третьи — с ее помощью излечивают свои недуги» [3].

Кажется очень знаменательным, что Эмилиано Сапата, как истинный вождь крестьянства, еще в начале 1918 года писал о близости обеих революций — в Мексике и России: он увидел ее в том, что и здесь и там народное движение было «направлено против того, что Лев Тол-

[1] P. Henriquez Ureña, Historia de la cultura en America hispanica, México — Buenos Aires, 1949, p. 152.

[2] «The Americas», vol. XIII, 1957, N 3.

[3] A. Reyes, Obras completas, v. IV, Mexico, 1956, p. 496.

стой называл «великим грехом», то есть против преступной узурпации земли» [1].

Интереснейшим художественным воплощением идеи близости обеих революций явилась монументальная фреска одного из трех великих живописцев революции, Хосе Клементе Ороско, выполненная им на стенах «Школы социальных исследований» в Нью-Йорке в 1931 году. Художника увлекла задача представить на своей росписи картину современного мира, разделенного им на две большие части — Восток и Запад. Олицетворением Востока для него стала голодающая и угнетенная Индия, а олицетворением Запада две революционные страны — Мексика и Россия. Мексику символизировала фигура мексиканского революционера Фелипе Карильо Пуэрто; Россию — фигура Ленина.

Примерно в то же время в том же Нью-Йорке другой великий живописец мексиканской революции, Диего Ривера, сделал еще одно монументальное настенное изображение Ленина (оно было, по политическим соображениям, уничтожено; в 1934 году Ривера полностью восстановил уничтоженную в США роспись на внутренней стене дворца изящных искусств в мексиканской столице; с тех пор изображение Ленина доступно обозрению всех мексиканцев).

Оба эти факта — лишь единичные, но красноречивые примеры того, насколько духовно близкими к Октябрьской революции ощущали себя мексиканские художники. А с этим была связана и их активная революционная общественная деятельность. Д. Ривера, Д.-А. Сикейрос, Х. Герерро — эти ветераны монументальной живописи были одновременно и ветеранами Мексиканской коммунистической партии, основанной в 1919 году.

И хотя в организационном отношении коммунистическая партия была еще очень слаба, идеи марксизма в Мексике в ту пору были довольно широко распространены. Характерно признание одного из мексиканских писателей, Андреса Идуарте, который, вспоминая годы своей молодости, писал: «Все мы тогда были захвачены марксизмом» [2].

Под прямым воздействием этих идей и влияния Октябрьской революции в Мексике возникли новые явления

[1] «Liberación», 1957, N 8, p. 73.

[2] A. Iduarte, Platicas hispanoamericanas, México, 1951, p. 39.

в литературе, и прежде всего — в поэзии. Увлечение революционной Россией захватило не только собственно пролетарских поэтов, но и поэтов-авангардистов, которые в Мексике назывались «эстридентистами». Ярче всего это проявилось в поэме вождя «эстридентизма» Мануэля Маплеса Арсе «Город» (1925). Он дал ей подзаголовок «Большевистская суперпоэма в пяти песнях» и посвятил «рабочим Мексики». В первой песне поэт обращается к России как источнику всеобщего обновления:

Легкие России, подобно мехам,
вдувают в нас
ветер социальной революции.
На нее нападают литературные снобы.
Но что поймут они
в этой новой,
покрытой потом красоте нашего века?

Хосе Муньос Кота, один из участников группы пролетарских поэтов-«агористов», свои чувства к родине Октября воплотил в стихотворении «Ленин» (1923). Образ вождя революционной России предстает в этом стихотворении как символ будущего освобождения всего человечества.

Мы выросли в твоей великой школе.
Суров и прост, ты вел нас к лучшей доле,
Мы к ней идем, и веря и любя.
Твой яркий факел светит нам, алея!
О Ленин, в этот день у Мавзолея
Мильоны наших рук приветствуют тебя.

(Перевод Ф. Кельина)

Одним из самобытных поэтических явлений Мексики 20-х годов было творчество Карлоса Гутьерреса Круса, автора популярных стихов, написанных в форме народных баллад-корридо. Его сборник стихов «Алая кровь» (1924) был проникнут чувством глубокой солидарности с угнетенным народом, призывом подняться на борьбу. Заглавие сборника было для поэта символом этой борьбы:

Излучающая свет алая кровь —
Это кровь Маркса и Христа.

Младшим представителем первого поколения пролетарских поэтов был Мигель Бустос Сересседо, написавший в 30-х годах две поэмы — «Революция» и «Голод». Вдохновляясь идеями мирового коммунизма, он призывал «слушать слова трех вождей мировой революции — Маркса, Энгельса, Ленина».

Под прямым воздействием идей Великой Октябрьской революции развивалось творчество Хосе Мансисидора (1891—1956), первого пролетарского романиста, одного из видных общественных и литературных деятелей Мексики.

Первые две его книги, раскрывающие острые социальные конфликты в послереволюционной Мексике, появились в начале 30-х годов — «Мятеж» (1931), «Красный город» (1932). Вот как сам Мансисидор сказал о роли Октября для своего творчества в 1934 году:

«Существование и успехи Советского Союза сыграли громадную роль как в моей нынешней позиции, так и в моей литературной деятельности. С юных лет, как рядовой боец, я принимал участие в мексиканской революции, но только Октябрьская революция воплотила в жизнь все мои стремления и мои мечты» [1].

Возглавляемая Мансисидором группа пролетарских писателей в начале 30-х годов начинает выпускать свой журнал, сначала под названием «Симиентос» («Основы»), а затем «Новьембре» («Ноябрь»). Из-за преследований журнал был вынужден закрыться. Но вскоре в том же городе Халапа (столица штата Вера-Крус) стал выходить новый журнал «Рута» («Путь»), просуществовавший несколько лет. Примерно в это же время писатели, группировавшиеся вокруг этих журналов, создали «Федерацию пролетарских писателей и художников» (FEP).

Эстетические принципы некоторой части ФЕП отличались характерными для ранней пролетарской литературы чертами вульгарного социологизма и левацкого догматизма. Так, в частности, им было свойственно отрицание патриотических чувств («Мексика — это мертвая сельва», по выражению поэта Бустоса Сереседо), отрицание художественной роли искусства («Левые силы уважают не литературное мастерство, а содержание и направление в произведении»,— писал критик М. Павон Флорес), а также отрицание литературных традиций («социальные поэты восстают против Р. Дарио и Г. Мистраль»). С течением времени сектантство этой организации было во многом преодолено. В середине 30-х годов Федерация пролетарских писателей включилась в обще-

---

[1] Х. Мансисидор, Я служу делу истины, защищая СССР (приветствие Первому Всесоюзному съезду писателей).— «Интернациональная литература», 1934, № 3—4.

национальную организацию мексиканской художественной интеллигенции — Лигу революционных писателей и художников (LEAR).

Именно к этому времени, а оно ознаменовалось в истории Мексики приходом к власти выдающегося государственного деятеля — демократа Ласаро Карденаса (1934—1940) — относится период наивысшего расцвета национальной художественной культуры Мексики. Начиная с 20-х годов, здесь наблюдалось характерное для революционных эпох бурное и синтетическое развитие всех видов искусства. Во всех них возникали сходные процессы образотворчества, отражавшие пережитое страной революционное потрясение. Наиболее значительным видом искусства была монументальная стенная живопись, представленная прежде всего творчеством уже упоминавшихся художников — «великой троицы»: Хосе Клементе Ороско, Диего Риверы и Давида Альфаро Сикейроса. Созданное ими искусство и сегодня потрясает революционным гуманизмом, национальной оригинальностью и общечеловеческой глубиной. Обладая исключительной художественной мощью, именно настенное искусство оказало значительное воздействие на все другие виды искусства, в том числе и литературу. Мануэль Педро Гонсалес, автор исследования о мексиканском романе, так определил взаимосвязь революционной живописи и литературы:

«Мексиканские живописцы создали самобытнейшие и значительнейшие творения современного искусства... Великие художники Мексики смогли в непреходящих формах и красках воплотить дух революции, трагедию мексиканского индейца... Впервые в истории западной цивилизации огромные массы угнетенных, униженных, эксплуатируемых встречают своих гениальных художников, для которых их нищета и муки становятся предметом высокого искусства. Не будет безответственным утверждать, что, будучи пионерами революционного искусства, они «открыли» только что пришедшим в литературу писателям эстетические возможности революционной темы» [1].

Как составная часть революционной художественной культуры Мексики, возник и получил широкое распространение так называемый «роман о революции» — основ-

[1] M. P. Gonzalez, Trayectoria de la novela en México, México, 1951, p. 99.

ное течение мексиканской прозы, в котором воплотились события недавно отгремевшей революции. Правда, первое произведение о мексиканской революции — «Те, кто внизу» Мариано Асуэлы — появилось еще в разгар гражданской войны; это было в начале 1916 года. Но оставшийся тогда незамеченным роман Асуэлы лишь десять лет спустя получил громкую известность в стране, а вскоре и за ее пределами. Именно с этого, так сказать, «второго рождения» книги Асуэлы и начинается период развития и расцвета литературы, посвященной воссозданию бурной и героической революционной эпохи. В течение полутора десятилетий было создано несколько десятков романов и повестей, а также множество рассказов, представивших целое художественное полотно народной революции; позже возникли также и картины послереволюционного мексиканского общества.

Многие исследователи литературы не без оснований относили «роман о революции» — «novela de la revolución» к историческому жанру. Действительно, в большинстве произведений в той или иной форме авторы сумели запечатлеть не только события революционной истории, но и самые существенные ее процессы. При этом они обращали внимание не на ход политических событий и интриг, а на те глубинные явления, которые воплощали для них судьбу народа. При сравнении исторических трудов и романов о революции обнаруживается поэтому определенное несоответствие. Например, в художественной литературе исключительное место занял образ народного вождя Панчо Вильи и весьма незначительное — образ лидера буржуазно-помещичьего лагеря «конституционалистов» В. Каррансы. Для большинства писателей политиканские перипетии в лагере конституционализма, которые заняли огромное место в собственно исторических трудах, не представлялись темой, достойной изображения; они были им чужды, как чужды были, по существу, и миллионам восставших крестьян. Писателей прежде всего привлекало познание и изображение главной, решающей силы революции — народа.

Проза Мексики конца 20—30-х годов обладала исключительной социальной остротой; от нее веяло еще не остывшим жаром недавней борьбы. Рожденный этой борьбой, возник ранее не виданный тип художественной литературы. Вполне естественно, что возникло немало черт,

сближавших мексиканских писателей с писателями молодой Советской России, а также с представителями революционной литературы Запада (А. Барбюс, Д. Рид). Особенно это относится к Джону Риду, замечательному американскому писателю-революционеру, который первым дал художественное изображение революционных событий в Мексике в книге «Восставшая Мексика» (1913).

* * *

Родоначальник романа о революции Мариано Асуэла (1873—1952) начал свой творческий путь еще до революции, написав несколько романов, обличавших общественную жизнь периода диасовской диктатуры. Асуэла пошел в армию Вильи (в качестве полевого врача), чтобы, как он сам писал, «быть рядом с настоящими творцами истории». «Те, кто внизу» явилось плодом его непосредственного жизненного опыта и наблюдений. Трезво мыслящий, бескомпромиссный, Асуэла рано понял трагическую обреченность народной революции. Далекий от идеализации партизанской стихии, непримиримо ненавидевший буржуазное политиканство, он на протяжении всего своего творчества оставался совестью революции, писателем «тех, кто внизу». Его роман представляет собой краткое, динамичное повествование о судьбе одного крестьянского отряда, стихийно поднявшегося на борьбу. Все участники отряда гибнут в конце концов, так и не осознав точно, что же с ними произошло. Трагедия обманутого крестьянства передана Асуэлой с неотразимой суровой правдой и воплощена в новаторской форме.

Лаконизм деталей, быстрая смена эпизодов соответствовали самой атмосфере революционной ураганной эпохи. Асуэла первым создал образ сражающегося народа.

Писатель Мартин Луис Гусман (р. 1887) представлял собой иной социальный и психологический тип. В период революции он вращался среди тех, кто делал политику, стремясь закрепить за собой успехи, которых добился восставший народ. В 1928 году он опубликовал свою первую автобиографическую повесть «Орел и змея» — серию эпизодов периода 1913—1915 годов, когда писатель находился как бы на стыке двух лагерей — лагеря Каррансы и лагеря Вильи. Не скрывая своего страха перед восставшим народом, Гусман, однако, сумел сильно и

оригинально воплотить неповторимый дух революционной бури. Автор, который в своей книге предстает как индивидуалист и интеллигент, оказался способным объективно изобразить мощь народного движения. А фигурой, аккумулировавшей революционную энергию масс, в его книге становится Панчо Вилья. Гусман откровенно высказывает двойственность своего отношения к знаменитому народному полководцу, «мексиканскому Наполеону»: боязнь его дикой неукротимости и, одновременно, сочувствие к нему и понимание его морального превосходства над корыстолюбивыми политиканами из лагеря Каррансы.

Встреча с Вильей оказала огромное влияние на дальнейшую творческую судьбу писателя. В конце 30-х годов Мартин Луис Гусман завершил большое произведение под названием «Воспоминания Панчо Вильи». Используя записки Вильи, оставшиеся у вдовы, Гусман написал эти мемуары, стилизуя язык самого Вильи, подробно и бесхитростно поведавшего о многих превратностях своей жизни. Историческая дистанция помогла писателю очистить свой взгляд на Вилью от политиканских наслоений, оценить в полную силу удивительную, своеобразную одаренность и историческую роль народного вождя. В предисловии к «Воспоминаниям» он объяснил цель предпринятого им труда так: дать облик человека «совершенно неграмотного и сумевшего подняться без всякой общественной помощи из пропасти бандитизма, куда его бросила среда, на вершину, где он стал великим разрушителем той системы несправедливости, которую не могли вынести ни он, ни его братья в горе и нищете».

Один из главных создателей романов о революции — Грегорио Лопес-и-Фуентес (1897—1959), плодовитый писатель, начавший свой путь как журналист и поэт; публицистом он оставался в течение всей жизни. Выходец из крестьянской семьи, он хорошо знал особенности быта и психологии деревенской жизни. Ряд романов Лопес-и-Фуентес целиком посвятил изображению жизни крестьян («Земля», «Индеец», «Неподвижные странники» и др.), выступив горячим защитником этого самого обездоленного и многочисленного класса мексиканского общества. С особой силой прозвучал его протест в книгах, где он нарисовал вековую дискриминацию индейцев. Глубокая внутренняя связь писателя с крестьянством отразилась и в произведениях, где действие происходит в деревне.

Как художник слова, Лопес-и-Фуентес все время искал и находил новые формы воплощения революционной действительности. В 1931 году он опубликовал первую книгу «Лагерь», которая представила картину революционной борьбы вне привычных географически-хронологических, исторических деталей. Все происходящее совершается в течение одной ночи, во время которой революционный отряд располагается на отдых. Автор как бы уподобляется дозорному, который обходит с фонарем ночной лагерь и лучом света выхватывает из тьмы то одну, то другую группу. Возникает множество деталей, фактов жизни, волнующих и гротескных, значительных и мелких. Одновременно автор подслушивает и поток исповедей. Главное в книге — это полная анонимность действующих лиц. В книге есть один герой — коллектив, отряд, расположившийся на ночлег, и, кажется, что только в этом нераздельном человеческом сообществе ищет писатель главную примету революционной эпохи.

Следующий роман Лопес-и-Фуентеса, «Земля» (1932), представляет своего рода художественно-историческую хронику возникновения и хода крестьянской революции юга. В центре повествования — фигура Эмилиано Сапаты. «Земля» — одно из немногих произведений, в котором запечатлен облик этого необыкновенно яркого народного вождя. И в этом романе писатель как бы сливает свой голос с голосом героев, но уже иначе. Здесь он предстает как неторопливый сказитель тяжких героических и печальных лет крестьянской борьбы. Каждая глава романа обозначена цифрой года: первая глава — 1910 год, год начала революции, последняя глава — 1919 год, год предательского убийства Сапаты. Все события крестьянской жизни и борьбы зафиксированы почти с протокольной достоверностью, становящейся здесь неким художественным принципом.

Свою особую интонацию вносит в изображение мексиканской революции Хосе Рубен Ромеро (1890—1952). В его первых двух автобиографических книгах, «Записки провинциала» (1932), «Хаотическое отступление» (1934), действие развертывается в родном штате писателя Мичоакане. Автор бесхитростно описывает ход событий с момента начала революции, и в его нарочито обыденном воплощении народный массовый характер революции предстает по-своему волнующе и эмоционально убедительно.

Автобиографичность, присущая в той или иной степени всем книгам Рубена Ромеро, более всего выразилась, однако, не в изображении конкретных реалий окружающей его жизни, а в воссоздании психологии той среды мелкого мещанства, из которой он вышел. Писатель с грустью, любовью и юмором рисует мир людей, задавленных бедностью и социальными предрассудками. Через психологию своего излюбленного героя — смешного неудачника — вырисовываются контуры исторических событий, пережитых Мексикой в годы революции.

Трогателен, смешон и грустен роман Х.-Р. Ромеро «Моя лошадь, моя собака, мое ружье» (1936). Главный персонаж его — молодой небогатый ранчеро (хуторянин), придавленный игом семейных и общественных предрассудков, поначалу, казалось бы, далек от революционных настроений. Таким же антигероем выглядит и его ближайший товарищ: «Мой идеал,— говорит он,— это лошадь, а справедливость революции для меня как раз и состоит в том, чтобы ее вернули». Но именно эти-то негерои и представляют ту реальную силу, которая сражается против прогнившей феодальной диктатуры, а затем и против ненавистного узурпатора и ставленника иностранных держав Уэрты.

Создателем оригинального документального жанра был Рафаэль Муньос (р. 1898) — уроженец северного штата Чиуауа. В ранней юности он примкнул к Северной армии, лично знал Панчо Вилью и был свидетелем конца вильистской армии. Автобиографичность обеих книг Муньоса «Пойдем за Панчо Вильей» (1931), «Пушки били под Бачимбой» (1941) отличается существенно от того, как воплотилась она у других романистов. При всей разности книг Асуэлы, Гусмана, Лопес-и-Фуентеса, Ромеро — все они в том или ином виде выразили социальную, нравственную позицию своих авторов. Книги Муньоса, наоборот, предельно «объективны», свободны от авторского голоса. Начав свой путь как журналист, Муньос и в романах сохранил некоторый дух документального репортерства, более тяготея к внешней регистрации факта, нежели к его внутреннему раскрытию.

Роман «Пойдем за Панчо Вильей» — это серия сцен, в которых предстает история шести верных сподвижников Вильи, безмерно влюбленных в героического вождя и трагически гибнущих во имя революции. Автор созна-

тельно отказывался от художественно построенного сюжета, лишь слегка отрабатывая жизненный материал, легший в основу книги. Во вступительных словах к книге он писал: «Каждое из изложенных здесь событий было действительным; автор свел их воедино вокруг одной группы людей, дабы вышел роман, роман о мужестве, героизме, гордости, жертвах, жестокостях, крови, роман, в центре которого могучая фигура Франсиско Вильи».

Примерно в том же духе «объективной» документальности запечатлела революцию на севере Нелли Кампобелло (р. 1909), уроженка тех мест, где происходили последние сражения армии Вильи. Писательница была маленькой девочкой, когда наступил финал великой одиссеи Северной армии. Эти детские воспоминания, относящиеся примерно к 1919—1920 годам, а также рассказы матери легли в основу ее книги, состоящей из цепи несвязанных друг с другом эпизодов. Драматические судьбы, кровь, жертвы, героизм предстают в простодушно-наивном изложении ребенка, смотрящего на жизнь с непредвзятой непосредственностью.

Инфантилизм восприятия революции в книге Нелли Кампобелло «Картечь» (1931) обусловлен прежде всего автобиографическим моментом, тем, что мир ребенка, повествующего о последних днях Северной армии, был замкнут и патриархален: «Мы жили среди того, что было нам близким,— у нас были мать, горы, реки, солдаты на конях, знамена, колыхавшиеся в их руках, и опять мать с черными косами». Но было в этом и некое отражение самой психологии массы неграмотных солдат Северной армии, их стихийности и неискушенности.

Образ мексиканской революции, получив свое наиболее яркое и цельное воплощение в цикле романов о революции, в той или иной степени присутствовал также и во многих других произведениях 30-х годов,— в «социальном» и «индианистском» романах. Действие их разворачивалось обычно уже в послереволюционную эпоху. Но так как буря недавно пережитого массового движения долго не утихала в стране и так как неустойчивость политической жизни рождала все новые и новые кровавые столкновения, эти произведения несли в себе тот же заряд революционного протеста, что и сами романы о революции.

Мартин Луис Гусман в своем втором романе «Тень каудильо» (1929) подверг суровой критике антинародные

генеральские мятежи. Лопес-и-Фуентес в романе «Мой генерал» (1934) поведал историю краха одного генерала, бывшего простым ранчеро, а затем превратившегося в неудачливого авантюриста.

Мрачную пессимистическую картину общественных пороков послереволюционной Мексики запечатлел Асуэла в своих социальных романах «Товарищ Пантоха», «Новая буржуазия» и др. Маурисио Магдалено в романе «Вспышка» (1937) дал потрясающую картину бедствий и угнетения индейской деревни. Та же тема воплощена и во многих других романах, в частности, «Индеец» Лопес-и-Фуентеса (1935). В свойственной ему юмористически-иронической интонации изображает Х.-Р. Ромеро и жизнь своих героев в послереволюционные годы. Его наиболее известное произведение этого рода «Никчемная жизнь Пито Переса» (1938), в центре которого жалкая судьба незадачливого, смешного человечка, жертвы общественной несправедливости.

В 30-е годы выступает писатель Хорхе Ферретис, который в произведениях «Горячая земля», «Когда жиреет Дон-Кихот», «Святой автомобиль» сатирически изобразил новых хозяев жизни.

* * *

Роман о революции, при всем несходстве писательских индивидуальностей его создателей, представил единое течение мексиканской литературы 20—30-х годов. Небывалая действительность, легшая в основу этих произведений, вызвала к жизни особый к ней подход и совершенно новые средства изображения. Возник единый взаимосвязанный комплекс, в котором одна особенность обусловливает другую. Но есть в этом комплексе и некий стержень, который является первоосновой всего. Мексиканские писатели, выступившие летописцами революции, не были просто ее свидетелями. Они увидели и нарисовали революцию как союзники восставшего народа. У них не было подчас четких философских взглядов, но стихийно они защищали революционно-демократическую идеологию. Критерием их оценки революции были те ее конкретные результаты, которые она имела для судьбы народа, и прежде всего крестьянства. Заглавие первого романа о революции — «Те, кто внизу» — могло бы стать своего рода общим знаменателем нравственной, общест-

венной позиции большинства романистов революции. Глазами «тех, кто внизу», взглянули они на исторические события, и от имени «тех, кто внизу», вынесли свой суд торжествующей буржуазии.

Известный мексиканский литературовед Антонио Кастро Леаль особо подчеркивает тот факт, что именно демократизм создателей романа о революции превратил их произведения в подлинную современную эпопею мексиканского народа. «Старый эпос — уникальное создание народного духа, воплощавшее стремление к свободе и самоутверждению каждой нации, в своей форме «chançon de geste» исчез окончательно. Но нет сомнения, что каждый раз, когда народом овладевает жажда обновления и свободы, когда он поднимается, движимый всеобщим и единодушным порывом в поисках новых путей спасения, его литература создает произведения эпического склада... В этом смысле можно сказать, что роман о мексиканской революции несет в себе эпическое начало, ибо показывает народ в борьбе за общенациональные цели и в общенациональном масштабе и стремление народа изменить, улучшить судьбу всех, кто населяет родину. Во имя этих целей мексиканский народ проявил не только волю к действию, но и нечто необыкновенное — могучий властный порыв, поднимающийся до высот героизма. И если мексиканская революция была героической общенародной попыткой обновления страны, то и роман, который повествовал о различных эпизодах и превратностях этой революции, не мог не быть наполненным эпическим духом» [1]. Художественное воплощение народного взгляда на революционную историю — таково непреходящее значение романа о революции.

Это, в свою очередь, объясняет, откуда возник тот неподдельный мексиканский дух, которым были насыщены романы революции. Ведь именно в народном мироощущении, языке, в бытовых привычках и традициях прежде всего сказывается специфика национального сознания. А ее воплощение было бы невозможно без тех революционных потрясений, которые пережила Мексика, начиная с 1910 года.

Именно этой основной своей направленностью романы

---

[1] «La novela de la Revolución méxicana. Selección, introducción general... por Antonio Castro Leal», t. I, México, 1962, p. 28.

о мексиканской революции сближались со многими произведениями раннего советского искусства и литературы, чему, разумеется, способствовало распространение в Мексике произведений советских писателей. Среди первых книг советской литературы, переведенных на испанский язык и ставших известными в Латинской Америке, были «Партизанские повести» Вс. Иванова, «Барсуки» Л. Леонова, «Конармия» И. Бабеля. Позже, в 30-е годы, в Мексике появились переводы книг «Разгром» А. Фадеева, «Мятеж», «Чапаев» Фурманова, «Цемент» Ф. Гладкова.

Среди советских поэтов, известных в Мексике, на первом месте был, конечно, В. Маяковский. К моменту его приезда в эту страну на испанский язык уже были переведены «Левый марш» и «Наш марш». В Мексику он приехал в июле 1925 года, вызвав немалый интерес в литературно-общественных кругах. Вот что писал корреспондент одной из самых распространенных газет — «Эксельсиор»:

«Внимание, предметом которого сделался прославленный поэт, побудило нас обратиться к нему за интервью, имеющим, несомненно, тем больший интерес, что его страна давно уже являет цель, к которой устремлены глаза всего мира с тех пор, как в ней произошла великая революция большевиков» [1].

При всех препятствиях, существующих для понимания иноязычных стихов, одно из главных качеств поэзии Маяковского — ее эпичность, дошла до мексиканских читателей. Об «эпическом пафосе» поэм Маяковского писал Диего Ривера; о нем же писал и мексиканский поэт Хосе Фрпас в статье, посвященной советскому поэту [2].

В 20-е годы, как это вполне естественно, наибольший интерес в Мексике вызвали произведения советской литературы о гражданской войне.

Говоря о популярности «Конармии» И. Бабеля в Мексике, Мануэль Педро Гонсалес вспоминает: «Кажется, в 1925 году эта книга была переведена на английский, а затем между 1927 и 1929 годом появился ее испанский перевод. Близостью темы — революция, фронт — и своей новаторской литературной техникой «Конармия» была

[1] Интересную публикацию материалов, рисующих пребывание В. Маяковского в Мексике (автор С. Кэмрад), см.: «Дружба народов», 1958, № 7.

[2] Статью Хосе Фриаса «Новая лирика. Русский поэт В. Маяковский» см. там же.

призвана оказать решающее воздействие на некоторых мексиканских писателей» [1].

Возникновение определенной близости и сходства обеих литератур является вполне закономерным, ибо оно есть результат отражения в литературах далеких друг от друга стран революционной атмосферы. Знаменательно, что одним из первых об этом написал Хосе Карлос Мариатеги. Внимательно следивший за всеми новинками молодой советской литературы, он подметил сходство произведений Вс. Иванова и И. Бабеля с романом Асуэлы, который как раз в это время получил известность за пределами Мексики. Мариатеги объяснял это сходство тем, что в обеих странах революционная действительность стала почвой, породившей новую литературу.

«Асуэла создал свой роман целиком из мексиканского материала,— писал Мариатеги,— ведь революция на его родине так богата событиями и идеями. Но если уж искать эквивалент этому сдержанному и сильному роману в какой-либо другой революционной литературе, то, может быть, его можно найти в определенной степени в «Конармии» Бабеля, а в другом смысле — в «Барсуках» Леонова. Я подчеркиваю, эквивалент, но не родство» [2].

Через некоторое время об этом же писал и известный испанский писатель Э. Диес Канедо: «Всякое бурное время создает в литературе сильные произведения... Как не стать теперь мексиканской стране, так же, как и России, богатой почвой новых тем, огромным источником жизненного материала» [3].

Обращаясь сегодня ко многим автобиографическим признаниям советских писателей, не трудно увидеть, как много общего было у романистов России и Мексики в эмоциональном восприятии дымящейся истории, вздыбленной народной стихии. «Нас привлекала тогда необычность материала, юношеское наше воображение поражали и пленяли иногда грозные, иногда бесформенные, но всегда величественные нагромождения извергнутой лавы и могучее клубление сил» [4]. Эти слова Леонида Леонова

---

[1] M. P. Gonzalez, Trayectoria de la novela en México, p. 280.
[2] J. C. Mariátegui, «Los de abajo» de Mariano Azuela, In: «Amauta», 1928, N 12, p. 42.
[3] E. Diez Canedo, Letras hispanoamericanas, México, 1944, p. 379.
[4] Л. Леонов, Литература и время, М. 1964, стр. 40.

вполне можно было бы отнести к многим мексиканским романистам, которые также были захвачены «клублением сил» и которые прежде всего изображали движение, порыв, «извержение лавы».

Конечно, сама революционная действительность обеих стран существенно отличалась друг от друга: в России революция была пролетарской, в Мексике — крестьянской; первая свергла власть буржуазии; вторая, наоборот, привела буржуазию к власти. Масштаб Октябрьской революции — всемирный; масштаб мексиканской — национальный и континентальный. И хотя эти историко-социальные различия обеих революций, принципиальные в политическом отношении, и не столь прямо отражались в сфере искусства, все же непреложным остается и коренное отличие обеих литератур. Советские писатели выразили и изобразили торжествующую революцию, в то время как мексиканские романисты написали ей реквием. И там писатели в большинстве своем видели и рисовали революцию с позиции народа, но так как эти революции имели разный итог, то по-разному прозвучали и их произведения. В России народность писателей революции воплотилась в образе победившего народа, а у мексиканцев — в образе обманутого и побежденного.

Велики были различия национальной психологии, бытовой обстановки традиций обеих стран, которые нашли свое воплощение в романах. Наконец весьма существенной была и та степень развития национальной литературы, которую застала революция в той и другой стране. В Мексике литература, едва насчитывавшая столетие своего независимого существования, не обладала еще сформировавшимися реалистическими традициями, национальное начало в ней еще не выкристаллизовалось окончательно, и именно революционная эпоха дала сильнейший толчок этому процессу. Излишне говорить и об исключительном богатстве и разнообразии художественных течений внутри советской литературы, какого не знала мексиканская литература. И все же, имея в виду эти существенные отличия, не только можно, но и необходимо отметить некоторые общие характерные тенденции, присущие революционным литературам обеих стран.

И одна из них — это очевидное преобладание автобиографичности, документальности. Свидетелям и участникам революции — а ими было большинство первых

писателей Советской России и романистов Мексики 20—30-х годов,— история часто представлялась не синтетически, а в микромире личного, конкретного опыта, который обретал, однако, значение всеобщности. Эту особенность литературы революционных эпох, особенно ощутимую на дистанции времени, отметил в одной из своих работ уругвайский литературовед Анхель Рама, обратившийся прежде всего к произведениям русской и мексиканской революции. «Следует подчеркнуть,— говорит А. Рама,— что тенденция к автобиографическому повествованию, к документальности свойственна не только собственно революционному периоду, но и вообще периодам любых внезапных общественных преобразований»[1].

При этом, говоря об автобиографичности, нельзя забывать о том главном, что лежало в основе и произведений советских писателей о гражданской войне, и мексиканских романов о революции — а именно об их эпичности: у мексиканцев она получала весьма своеобразное воплощение. Эпос мексиканской революции предстает не в широких, монументальных полотнах, а во фрагментах, насыщенных непосредственным опытом и эмоцией рассказчика. Большинство писателей тяготели к непосредственному воспроизведению увиденного и пережитого. Таким образом, происходило некое своеобразное слияние эпического и автобиографического начала.

С другой стороны, и сама автобиографичность приобретала при этом особые черты,— личность автора в романах о мексиканской революции обычно не только не доминировала, но, наоборот, полностью или почти полностью растворялась в картине действительности. Лирическое начало в них почти отсутствовало (исключением является «Орел и змея» М.-Л. Гусмана). Отсутствовала и психологическая углубленность, интеллектуальные раздумья — это принципиально не соответствовало образу той революционной бури, которая вторглась в литературу и становилась как бы сама субъектом действия. Индивидуальные драмы героев почти всегда отступали на задний план; в романе действовали могучие социальные силы; личность заслоняли общественные столкновения.

Другая общая черта — динамическое изображение ураганной эпохи, неукротимого порыва революционных

[1] A. Rama, Diez problemas para el novelista latinoamericano, In: «Casa de Americas», Habana, 1964, № 26.

событий. Последовательно идя за фактами, мексиканские писатели в большинстве случаев оставляли в стороне собственно художественные связи в повествовании. Поэтому создавалось ощущение, что история, вернее, некий хаотический ураган событий буквально вторгался в литературу. В этом, однако, помимо собственно литературных факторов сыграли роль также и факторы, относящиеся уже к самой воспроизводившейся действительности. Мексиканская революция была крестьянской, и стихийность была ее исторически закономерной чертой. Поэтому-то и романисты, верно следуя самому духу революции, воспроизводили ее события именно так, как они возникали в реальной действительности,— хаотично, вне плана. Вихрь исторических событий, захватив писателей, ворвался и на страницы литературы. Известный поэт Х. Торрес Боде писал про один из романов, что в него «жизнь входит как ничем не обузданный ураган» [1]. А другой поэт и критик Аркелес Вела, анализируя мексиканские романы о революции, так определял эту черту: «Иногда реальность выступает столь мощно, что фантазия писателя отступает в сторону, а его творческую энергию увлекает порыв событий, подобно тому, как человека влечет шквал борьбы... Мексиканский реализм возникает из силы событий» [2].

Таким образом, особый, рожденный самой действительностью, динамизм повествования стал одним из характернейших признаков романа о революции. А с этим связана и фрагментарность.

Характерно, что уже упоминавшийся литературовед А. Кастро Леаль, отмечая эти черты романа о революции, также обращается к сравнению с советской литературой:

«Тот факт, что сама действительность определяет литературную технику, доказывается существованием сходных произведений в других странах, в жизни которых свершились насильственные изменения и внезапные общественные потрясения. Типичным примером может служить «Конармия» русского писателя Исаака Бабеля, который в эпизодах огромной драматической силы и ядовитого юмора описал свои жизненные впечатления во время польской кампании 1920 года» [3].

---

[1] J. Torres Bodet, Tempo de arena, México, 1955, p. 236.

[2] A. Vela, Fundamentos de la literatura méxicana, México, 1953, p. 110—111.

[3] «La novela de la Revolución...», t. I, p. 27.

Подобное сравнение кажется не случайным. Действительно, в ранней советской литературе были произведения, в которых присутствовало это своеобразное вихревое изображение гражданской войны. Конечно, эти произведения не составляли господствующего направления. Но даже будучи лишь первой и нередко стихийной реакцией писателей на бурную действительность вздыбленной России, они представляют собой исторически закономерное художественное явление; и именно к нему ближе всего роман мексиканской революции.

В своем эссе «О чем рассказали нам романисты революции» С. Кальвильо Мадригал дает определение романа Асуэлы, которое в той или иной степени можно было бы отнести и к другим произведениям о революции:

«В романе нет ни философских тонкостей, ни морализирования, но есть сумасшедшее действие, чисто народный язык, без всяких забот о красоте, техника киномонтажа, напоминающая великие фильмы крупнейшего советского кинорежиссера Сергея Эйзенштейна»[1].

Сравнение литературной техники романистов революции с техникой кино отнюдь не случайно. Быстрый, вихревой темп, лаконичная выразительность сцен, внимание к отдельным характерным деталям, а не к целостному объемному изложению — эти черты романа сближали его с кинофильмом. Кстати, и критик У. Родригес-Алкала, анализируя особенности динамичного повествования Асуэлы, тоже уподобляет его киноленте[2]. Не раз возвращается к сравнению техники писателей с кинотехникой и автор исследования о мексиканском романе Мануэль Педро Гонсалес. Он рассматривает это не только на примере романов Асуэлы, но также и произведений Г. Лопес-и-Фуентеса, Н. Кампобелло, Р. Муньоса.

Великий советский художник С. Эйзенштейн, говоря о собственном методе, употребил однажды выражение «вздыблять частный случай в социальную эпопею». Этот принцип революционного искусства оказался созвучен манере писателей и художников мексиканской революции. К его восприятию были также особенно чутки и сами мексиканские зрители, у которых фильмы Эйзенштейна,

[1] S. Calvillo Madrigal, La revolución qus nos contarón, México, 1959, p. 19.

[2] H. Rodriguez-Alcala, Ensayos del norte al Sur, México, 1960, p. 83.

начавшие здесь демонстрироваться с конца 20-х годов, пользовались исключительным успехом.

В творчестве Эйзенштейна, в том числе и в фильме, который он создавал во время своего пребывания в Мексике (декабрь 1930 — февраль 1932 г.)[1], был и еще один важнейший момент, который был особенно близок всем создателям нового революционного искусства Мексики,— это образ массы как движущей силы истории. И когда много лет спустя М. Маплес Арсе говорил о близости романов о мексиканской революции фильмам «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», то, видимо, это он имел в виду прежде всего[2].

Итак, важнейшая черта сходства мексиканских романов о революции с советским искусством, литературой — это образ революционной массы, образ борющегося народа. Сходство это особенно явственно проступает там, где речь идет о тех ранних произведениях советской литературы, в которых художественное воображение писателей было захвачено образом взбаламученной крестьянской стихии со всеми ее героическими свершениями, тупиками и зигзагами. Здесь общность мексиканских и советских писателей проявилась в том, как воссоздали они в своем творчестве крестьянское мироощущение в момент глубокого социального и духовного потрясения.

* * *

Коллективный герой, образ массы — это новаторское художественное явление возникает в литературе и искусстве под прямым воздействием исторических социальных факторов. Вполне закономерно, что уже во многих романах Латинской Америки 20—30-х годов, впервые обратившихся к изображению общенациональных бедствий и

---

[1] Фильм Эйзенштейна «Que viva México», незавершенный и частично уничтоженный, был задуман как киноэпос Мексики. Даже на основании фрагментов киноленты, а также того, что сам Эйзенштейн писал о художественной концепции своего фильма, можно представить, какую исключительную новаторскую роль предстояло сыграть этому фильму в истории и советской и мексиканской кинематографии. Создатели национального мексиканского киноискусства единодушно называют С. М. Эйзенштейна своим учителем.

[2] M. Maples Arce, Incitaciones y valoraciones, México, 1956, p. 181.

социальных конфликтов, в центре повествования оказывалась коллективная драма обездоленных и угнетенных тружеников.

Роман мексиканской революции тоже создал образ массы, но представил ее в исключительных обстоятельствах эпохи революции. Отсюда его необыкновенная сила и оригинальность. «Нигде — пишет исследователь латиноамериканской литературы А. Торрес Риосеко, — образ массового героя не получил столь сильного воплощения, как в романе мексиканской революции, плодовитом жанре, который по-своему, средствами литературы, выразил мятежный дух народа»[1].

Страницы романов о революции были пронизаны электрическим зарядом эпохи вихрей и бурь. Это было время, когда, по словам героя романа «Мой генерал», «вся страна поднялась на борьбу. Это было всеобщее движение, захватившее страну от центра до самых крайних точек. Как я был увлечен в те дни тем, что вся республика маршировала с боевой песней на устах. Поэтому я никогда не забуду фразы, сказанной каким-то парнем...

— Ведь вся земля-то нынче — это один военный лагерь».

Естественно, что революционный взрыв, взметнувший людскую массу, сплотивший ее энергию, должен был придать ей черты всеобщности и необыкновенности.

В изображении этого нового всеохватывающего качества писатели шли разными путями, хотя в целом можно сказать, что все они, принципиально не отвергая индивидуализации (за некоторым исключением, о котором будет сказано), стремились подчинить частное общему. Асуэла, например,— и в этом его особая заслуга, — всеобщее сумел воплотить и в коллективном образе партизанского отряда, и в индивидуальном характере главного героя — вожака Деметрио Масиаса. Он — неповторимо индивидуален, и вместе с тем он — средоточие характернейших черт мексиканского крестьянства. Выписанная глубоко и четко, фигура Масиаса при этом не занимает господствующего положения в романе; он не стоит над окружающими. Масиас — это высшее воплощение народного подвига и народной души.

---

[1] A. Torres Rioseco, La gran literatura iberoamericana, Buenos Aires, 1951, p. 221—222.

В романе «Земля» характеров, по существу, нет, но есть персонажи, конкретно олицетворяющие собой участь всего мексиканского крестьянства. Сначала они — жертвы гнета, а затем действующие силы революционного движения.

В первых двух романах Хосе Рубена Ромеро фигурой, объединяющей повествование, является сам автор. Писатель не создает других характеров, но зато наделяет рассказчика только теми чертами, которые раскрывают переживаемое им время. Наибольшим художественным достижением Ромеро представляется фигура героя третьего романа «Моя лошадь, моя собака, мое ружье»; и своим поведением, и своей судьбой Хулиан олицетворяет трагедию народа в революции.

Герои обоих романов Муньоса, хотя и не лишенные индивидуальных черт, воспринимаются, однако, лишь как воплощение всеобщего неукротимого порыва. В книге Н. Кампобелло «Картечь», с ее быстро сменяющимися драматическими эпизодами и мгновенными портретными зарисовками, все личное и индивидуальное тоже воспринимается лишь как часть целого. Драматизм каждой судьбы — это частичка всеобщей драмы Северной армии и, в конечном счете, всей народной революции.

В произведениях ряда писателей наряду с вымышленными фигурами присутствуют реальные исторические фигуры. Не только в автобиографии М.-Л. Гусмана, но и в романах Р. Муньоса, Н. Кампобелло и других есть более или менее развернутые зарисовки Панчо Вильи, некоторых его видных сподвижников, а также и простых солдат Северной армии. Эти образы почти не отличаются от вымышленных и столь же естественно вписываются в общую картину массового движения. Легендарный Вилья при всех своих, казалось бы, исключительных качествах рисуется тоже как характернейшее воплощение общих черт и закономерностей революции.

Как уже говорилось, есть одно произведение, в котором образ массы нарисован так, что принципиально исключает в ней всякую индивидуализацию. Это «Лагерь» Лопес-и-Фуентеса. В этом произведении масса по сути и по форме анонимна, представлена серией безымянных персонажей, один из которых в ночном разговоре с товарищами пытается даже сформулировать концепцию растворения личности в массе. Когда его собеседник безуспешно пытается вспомнить имя бывшего начальника, он

спокойно заявляет, что имена отдельных людей вообще не важны для революции:

«Это все равно что пытаться давать имена волнам реки, а мы все и есть как раз такая бурная река. Кто-то где-то далеко начали первыми; они были подобны ниточке воды. Затем они шли, шли и соединились с другими ниточками... Затем образовались ручейки, которые по притокам влились в реку. Каждый бой нас объединяет... Зачем имена? Кому важно имя твоего генерала? Не важно и имя солдата. Мы составляем массу, которой не нужны отдельные имена людей ни в момент расплаты, ни когда дают еду, ни даже в момент смерти».

«Лагерь» — было одним из первых произведений о революции. Художественная концепция автора впоследствии никем не была подхвачена. Да и сам автор во втором своем романе отказался от крайностей этой манеры безличного повествования, хотя в романе «Индеец» отчасти вновь к ней вернулся, но уже на ином материале.

В целом же в романе мексиканской революции индивидуальное и коллективное сосуществовало в определенном единстве: образ массы вбирал в себя личные качества героев и персонажей, не противостоял и не противоречил им. Как справедливо отмечал А. Кастро Леаль, «действующие лица имеют имена и индивидуальность, имеют свою историю и характер, но никогда не перестают быть выразителями всего народа в момент общих действий и единого порыва»[1]. В этом-то смысле и можно говорить об отсутствии индивидуального героя в романе мексиканской революции. Именно это, как писал один из критиков, и «сосредоточивает интерес читателя на человеческой массе в целом».

Такое соотношение индивидуального и всеобщего в художественном изображении массы отчасти напоминает то, как оно представало и в некоторых произведениях ранней советской литературы, — в «России, кровью умытой» А. Веселого, «Падении Дайра» А. Малышкина, и отчасти в «Железном потоке» А. Серафимовича, «Партизанских повестях» Вс. Иванова.

Образ массы в мексиканском романе — динамичен. Охваченный вихрем, устремленный в едином порыве — таким запечатлен мексиканский народ на страницах большин-

[1] «La novela de la Revolución...», t. III. p. 29.

ства романов о революции. Нельзя было представить революционную эпоху вне массы, а массу — вне движения[1].

В мексиканских романах все время ощущается возникновение необычных для мирного времени коллективных импульсов. Рушатся устои обыденности, рождается новый, порой безотчетный, но неизменно всеохватывающий порыв.

Изображение массы, пришедшей в движение, зарождение коллективного импульса, сметающего привычную логику жизни, представляет интереснейшее художественное открытие мексиканских писателей. Лаконично-графически рисует Асуэла, как в самозабвенном героическом порыве устремляется отряд Масиаса на вершину отвесной скалы, дабы оттуда поразить врага.

«Конь Масиаса стал карабкаться по склонам, словно вместо копыт у него были орлиные когти. «Наверх! Наверх!» — кричали его люди, взбираясь по скалам с ловкостью оленей. Люди и кони слились в единое целое. Только один парень потерял равновесие и скатился в пропасть; остальные же через несколько мгновений были уже на вершине, забрасывая гранатами траншеи и уничтожая солдат».

Возникновение этого нового чувства — упоения всеобщим энтузиазмом, коллективностью порыва рисует Р. Муньос:

«Толпа начала приходить в движение. Прибыл Маркос и дал команду отправляться. Приказы передавались криками, и они как ток пронизывали всю улицу. Почувствовав шпоры, запрыгали лошади, за ними побежали мулы, согнувшиеся от тяжести ящиков с картечью, которые, равномерно трясясь, издавали шум».

Юный герой романа «Пушки били под Бачимбой» Альваро говорит о собственных чувствах в этот момент:

«За ту минуту, которая прошла, пока я слезал с лошади, положил на нее попону и вновь вставил ноги в стремя, люди уже пустились в бег и успели свернуть за один квартал от меня. Я быстро и нервно затянул пояс, мне казалось, что вся моя жизнь исчислялась теперь ми-

---

[1] Эту внутреннюю связь на материале ранней советской прозы отмечала ее исследователь Н. Драгомирецкая; ее мысль о том, что в произведениях советских писателей о гражданской войне образ времени становится инобытием образа массы, полностью применима и к мексиканским романам. (См.: Н. Драгомирецкая, Стилевые искания в ранней советской прозе.— В кн.: «Теория литературы», М. 1965.)

нутами и зависела от скорости пальцев. Но другие были еще проворнее, чем я, и скоро все вокруг опустело. На улице не осталось ни одного человека, ни одного животного из бригады Маркоса Руиса. Никто меня не торопил следовать за ней; никто также меня там и не ждал. Еще продолжал раздаваться шум, и остаток пыли клубился по дрожащей улице. Но у меня даже не было мысли остаться, я взобрался на лошадь, пришпорил ее и, сделав десятка два прыжков, оказался на той улице, куда свернула колонна. Я увидел ее сквозь пыль и только тогда, когда я поравнялся с последней шеренгой, вспомнил, что оставил открытой дверь дома. Но уже не было времени возвращаться назад даже на секунду, чтобы ее закрыть».

Наэлектризованный всеобщей жаждой боя, Альваро полностью утрачивает интерес ко всему личному. Сейчас его интересует лишь то, что объединяет его с остальными, и он спешит слиться с движущейся массой.

В мексиканском романе возникла одна характерная художественная деталь, в которой особенно наглядно воплотился динамичный образ массы, — это поезд.

Неудержимо несущийся вперед поезд становился почти самостоятельной одухотворенной силой. Он был одновременно и обыденной реальностью походной жизни, и символом великого движения народа, захваченного революцией. «Что за таинственная вещь эти поезда!» — восклицает автор романа «Старое войско» Мануэль Уркисо. Ничто не воплощало так наглядно непостижимую силу народной стихии, как поезда, набитые солдатами, солдатками, вьючными животными, поезда, то останавливавшиеся из-за малейшей неисправности, то бешено мчащиеся без всякого расписания. Писатель-критик Э. Валадес называет поезд одним из самых постоянных и ярких персонажей романа мексиканской революции: «Как живое существо, катится он по страницам романов» [1].

Поезд был важным действующим лицом главным образом на северном театре военных действий, там, где по степным огромным просторам Чиуауа передвигались многочисленные армии Вильи. Казалось, сама революция неслась на этих пыльных поездах. По-своему ощутил всю необыкновенность этих вильистских поездов Джон Рид:

---

[1] E. Valadez, L. Leal, La revolución y las letras, México, 1960, p. 20.

«Машинист и кочегар были обвешаны патронными лентами, винтовки были тут же у них под рукой»[1].

В этих поездах кипела самая обыкновенная жизнь — солдатки готовили еду, рожали детей. И там же главнокомандующий Вилья, сидя в своем вагоне и прихлебывая кофе из жестяной кружки, вел государственные переговоры. Именно в поезде и встретили впервые Вилью Мартин Луис Гусман, Д. Рид[2].

Когда же наступили горькие часы поражения, вновь поезда становились средоточием могучей людской лавы: «Поезда тащились медленно к югу, набитые солдатами и лошадьми, пушками, пулеметами и всякого рода снаряжением... Казалось, едет целый город. Поездов, конечно, не хватало, чтобы поместить в своем чреве столько людей: тысячи из них взобрались на крыши, построив из тряпок и веток многоцветные боевые шатры» (Р. Муньос, «Пойдем за Панчо Вильей»).

Художественная функция поезда и паровоза в мексиканских романах отчасти сходна с той, какую получили поезд и паровоз в некоторых ранних советских романах, например, в «Падении Даира». Интересны признания Вс. Иванова о том, какую большую роль сыграл увиденный им впоследствии старый бронепоезд в кристаллизации замысла его знаменитой повести и драмы. Есть аналогичные высказывания и старейшего художника революции И. Бродского, писавшего об исключительной притягательной силе поездов, в которых он видел символ динамизма революционной эпохи. Вспомним, наконец, ставшую уже постоянной в русском языке метафору, которую употреблял и Ленин,— «локомотив революции».

Изображение пришедшей в движение человеческой массы в большинстве романов о мексиканской революции тесно переплеталось с изображением природы. В латиноамериканской литературе вообще образ природы занимает исключительное место; порой она даже становится равноправным участником в развитии социальных и человече-

---

[1] Д. Рид, Восставшая Мексика, М. 1959, стр. 174.

[2] Небезынтересно вспомнить в связи с этим кинофильм «Вива Вилья», сделанный в США в начале 30-х годов по сценарию Бена Хегта, который в свою очередь воспользовался материалом книги Рида. Кадры с мчащимся поездом в этом фильме представляют одну из эмоциональных кульминаций. Средствами кино здесь воплотилась особенно ярко ураганная стихия народной революции.

ских конфликтов. В мексиканских романах роль природы хотя и не столь велика, но достаточно значительна. И здесь она тоже представляет тот естественный мир, в единении с которым живет крестьянство.

Превосходные пейзажи Северной Мексики оставил М.-Л. Гусман. Огромной, одухотворенной, естественной стихией предстает у Р. Муньоса бескрайняя степь, на которой ведут кровопролитные бои вильисты. Она присутствует во всех решающих моментах повествования.

Природа — это постоянный источник вдохновения людей в момент их коллективных действий. Когда партизаны из отряда Масиаса в романе «Те, кто внизу» впервые отправляются в путь, они по-новому ощущают свою связь с природой, в слиянии с ней еще сильнее чувствуют счастье обретенной свободы.

«Люди дышали полной грудью, словно хотели вобрать в себя нескончаемый горизонт, бесконечные небесные просторы, голубизну гор и свежий, напоенный горными ароматами воздух. Они пускали в галоп своих копей, словно хотели в этой неистовой скачке завладеть всей землей. Никто не вспоминал о суровом начальнике полиции, о ворчливом жандарме, о злом каспке! Никто не вспоминал больше о нищей хижине, где человек живет подобно рабу, под неустанным надзором хозяина или угрюмого жестокого управляющего; где еще до восхода солнца он обязан быть на ногах, с лопатой или корзиной в руках, за плугом или бороной, чтобы заработать себе котелок атоле да тарелку бобов в день! Они пели, смеялись и улюлюкали, опьяненные солнцем, воздухом и жизнью».

В конце книги это же счастливое чувство единения с природой подчеркивает наивное детское непонимание солдатами сути происходящего. За несколько минут до своей гибели партизаны все так же безмятежно идут вперед, отдаваясь чувству беззаботного веселья.

«Солдаты шли по крутому скалистому склону, и веселье утра передавалось им. Никто не думал о коварной пуле, ожидающей их впереди. Великая радость похода заключается именно в непредвиденном. Вот почему солдаты поют, смеются и возбужденно беседуют. В их сердцах бурлит душа старых туземных племен. Какое им дело до того, куда и откуда они идут. Главное, идти, идти всегда и нигде не останавливаться надолго; быть хозяевами луга, равнины, сьерры; всего, что способен охватить

взор». И своей тональностью, и ярко выраженной пантеистичностью эти эпизоды Асуэлы перекликаются со многими страницами партизанских повестей Вс. Иванова.

У Вс. Иванова слияние человека с землей ощущается еще более сильно:

«Шестой день тело ощущало жаркий камень, изнывающие в духоте деревья, хрустящие, спелые травы и вялый ветер.

И тело у них было как граниты сопок, как деревья, как травы; катилось горячее, сухое, по узко выкопанным горным тропам.

От ружей, давивших плечи, туго болели поясницы.

Ноги ныли, словно опущенные в студеную воду, а в голове, как в мертвом тростнике, пустота, бессочье...»

«Партизаны с хохотом, свистом вскинули ружья на плечи. Окорок закрутил курчавой рыжей головой, вдруг тонким, как паутина, голоском затянул...

Партизаны, как на свадьбе, шли с ревом, гиканьем, свистом в сопки.

Шестой день увядал.

Томительно и радостно пахли вечерние деревья».

В свое время А. Серафимович признавался, что могучей своей красотой и величественностью Кавказский хребет волновал его воображение задолго до того, как был задуман «Железный поток». Когда же возник замысел создать книгу об отступающей и торжествующей Таманской армии, образ неудержимого людского потока сразу же связался у него с давно знакомым образом грандиозной и прекрасной горной стихии.

В мексиканском романе образ природы также нигде не выступает как нечто самоцельное, он всегда оказывается подчиненным образу людской массы, пришедшей в движение, картине революционных событий.

У мексиканских романистов, разумеется, не одинакова функция природы. Порой ее образ сливается с образом человеческой массы, а порой своим равнодушием и красотой прямо контрастирует с событиями и судьбами героев.

На такой контрастности построен финал романа Асуэлы, а также финал повести «Расправа» Сиприано Кампоса Алаторре. В этом единственном произведении рано умершего писателя рассказывается о гибели одного из последних отрядов крестьянской армии Сапаты. Пленных сапатистов заставляют вырыть самим себе могилы. О том,

как закапывали расстрелянных крестьян, писатель не говорит ни слова. Весь трагизм происшедшего вобрала в себя картина природы, которой и заканчивается произведение: «Тени медленно сгущались. Вечерело. Зловещим пламенем полыхал закат, бросая красный отблеск на истерзанный труп человека близ агавы с искромсанными огромными зелеными листьями».

В романе мексиканской революции весьма сильно и достоверно воплотилась такая исторически обусловленная черта массовой крестьянской революции, как стихийное бунтарство и анархизм. Подобно тому как хлещет вода через прорвавшуюся плотину, неся в своих волнах все, что только попадается на пути, так и в революции возник бурный народный поток, несший в себе самые разнообразные эмоции, страсти, бесконтрольные импульсы. Это была клокочущая лава, которая, вырвавшись наружу, обнажила и воедино смешала ненависть и энтузиазм, героизм и низменные инстинкты. Эта двойственность была рождена противоречивостью самого сознания крестьянина, как труженика и собственника.

В романе о революции явственно обнаруживается особое качество психологии восставшей массы, возникающее в момент, когда всеобщий порыв, удаль, самозабвение оборачиваются своей изнанкой — взрывом бессмысленного истребительства, жестокости. С трезвой правдивостью, болью и горечью нарисовали писатели то, что А. В. Луначарский определил, говоря о повести Яковлева «Повольники», как «буруны своеволия», «внутренние омуты, образовавшиеся в глубинах задавленного народа» [1].

«Сцены жестокости», о которых немало писали критики и которые действительно присутствуют в немалом количестве в мексиканских романах, не были ни натуралистическим смакованием ужасов, ни «разоблачением революции», как таковой. В бескрайнем разливе бесконтрольных инстинктов писатели увидели одновременно свирепый анархизм и трагическую обреченность крестьянской стихии. Есть немало эпизодов, рисующих варварское разграбление домов, истребление материальных ценностей; но в большинстве из них присутствует характерная деталь — грабители нередко оказываются бескорыстны и бесхитростны. Поломка, опустошение часто не пресле-

[1] А. В. Луначарский, Собр. соч., т. 2, М. 1964, стр. 323.

дуют никаких личных выгод. Это — как бы продолжение боя, еще одна возможность применить накопившуюся энергию ненависти и протеста. С этим читатель не раз встречается в романе Асуэлы. Например, в сцене варварского разграбления богатого дома, в которой проявилась и стихийная жажда разрушения ненавистного быта, и в то же время — презрение к нему. Это же чувство презрения испытывает и герой Р. Муньоса Альваро, равнодушно взирающий на разгром собственного дома и даже сам принимающий в нем участие. Увидев сорванные со стен картины, разбросанную мебель, разорванные одежды и занавески, он думал лишь о том, что перед ним открывалась новая жизнь и что со старой все покончено. «Я уходил на войну, следуя одному лишь собственному желанию, как делали и все остальные без исключения. И, желая быть похожими на них, я, уходя, тоже сорвал занавес из бордового плюша, чтобы использовать для седла, и ударом ноги свергнул статую, около которой я просидел много лет... кусочки мрамора разлетелись, и я, весьма удовлетворенный, растоптал их».

Но, разумеется, в массе восставшего неграмотного крестьянства возникала нередко и просто бессмысленная жестокость, и бесшабашная удаль; но как часто в этом присутствовала и детская наивность, то есть то, в чем проявлялась и выражалась стихийность крестьянства, его анархизм, неподготовленность к сознательному и последовательному ведению революции. «Они были бóльшими детьми, чем мы сами, — писала автор «Картечи» о солдатах Севера.— Они, улыбаясь, отдавали свою жизнь и ничего за это не требовали».

На многих страницах в романах Р. Муньоса, М.-Л. Гусмана, Н. Кампобелло, Х. Васконселоса авторы запечатлели, каждый по-своему, реальный облик Франсиско Вильи, самой легендарной, героической и жестокой фигуры мексиканской революции. Именно в нем в концентрированном воплощении предстали все характернейшие черты революционного крестьянства, включающие в себя как героизм, так и доходящий до жестокости анархизм.

Образ Вильи представляет прежде всего интерес чисто исторический, документальный; свидетели и очевидцы подвигов Северной армии оставили свое свидетельство о встречах с «мексиканским Наполеоном».

«Вилья — огромный человек с примитивным импуль-

сом, способный на страшные крайности, но с большой и справедливой душой» — таким рисует его Мартин Луис Гусман.

А вот как его описывает Р. Муньос:

«Тридцатичетырехлетний человек, с мускулистым стокилограммовым телом, похожим на статую. Его взор, казалось, проникал в самую глубину души, не задавая вопросов, он все видел и понимал. Он жесток до зверства, а воля его способна полностью покорять себе людей. Подобно носу корабля, он режет волны страстей; его или ненавидят, или отдаются ему целиком и навсегда».

Образ Вильи интересен еще и тем, как соотносится он с образом массы. В большинстве книг писатели запечатлели удивительно тесное единение вождя и народа, преданность солдат своему полководцу и вместе с тем поразительное сходство психологии вождя с психологией рядовых солдат.

Силу воздействия Вильи на людей герой Муньоса ощутил особенно остро в момент подготовки налета на американский город Колумбус. Это была последняя безумно-героическая попытка Вильи вернуть славу не только себе, но и своим войскам. Наэлектризованные его призывом солдаты готовятся к бою.

«Вилья в эти мгновения вновь стал могучим покорителем людских сердец, способным повести за собой массы, — именно это открылось впервые в сражениях 1913 года и достигло своего апогея в блеске кровавых битв за Торреон, Сан-Педро и Сакатекас. Тогда эти люди с горячей кровью истребляли каррансистов с воплем, в котором было сумасшедшее упоение теми целями, за которые они сражались, и преданность непобедимому вождю. Из памяти изгладились мрачные дни отступления по пустынной местности, переходов по заснеженной низменности, дни, в которые совершались бессмысленные преступления, жестокая, темная месть. Для всех них Вилья вновь стал любимым вождем, отдать жизнь за победы и славу которого ничего не стоило».

Вилья разговаривал со своими солдатами на их языке, — другого он и сам не знал. Одареннейший полководец — самородок, интуитивно понимавший и открывавший законы стратегии, он был понятен всем и каждому, ведь все в нем было близко и доступно его солдатам, таким же, как и он, мексиканским пеонам.

Горячий поклонник боя быков, ухарь-танцор, склонный к слезам, до предела естественный, лишенный малейшей суетности — таким рисует его Джон Рид. В 1913 году, в разгар успехов Вильи, он писал: «Для тех, кто не знает Вилью, покажется невероятным, что этот замечательный человек, в течение трех лет из провинциального бандита ставший первым лицом в Мексике, не испытывает ни малейшего желания стать президентом. Но это находится в полном соответствии с простотой его характера» [1].

Образ Вильи, вне зависимости от субъективных намерений писателей, при всей своей устрашающе легендарной силе окрасился трагическим оттенком; гигант — ребенок, способный сгоряча перестрелять сотню людей, оказался беззащитным перед лицом коварных интриг помещичье-буржуазного лагеря.

Есть немало общего между образом Вильи, созданным мексиканскими писателями, и образом героя гражданской войны, легендарного партизанского вождя Василия Ивановича Чапаева, созданным Фурмановым. Читая его строки о Чапаеве, кажется, что их можно отнести во многом и к мексиканскому собрату.

«Когда подумаешь, обладал ли он, Чапаев, какими-либо особенными «сверхчеловеческими» качествами, которые ему дали неувядаемую славу «героя», — видишь, что качества у него были самые обыкновенные, самые «человеческие»... Он качествами своими умел владеть отлично: порожденный сырой, полупартизанской крестьянской массой, он ее наэлектризовывал до отказа, насыщал ее тем содержимым, которого хотела и требовала она сама, — в центре ставил себя!»

Со словами Д. Фурманова о Чапаеве до удивительности совпадает и фраза Джона Рида о Вилье: «Он обладает необыкновенной способностью выражать чувства народных масс» [2].

Конечно, эту параллель можно провести с определенными оговорками, имея в виду всю разницу, существовавшую в самой той революционной действительности, из которой выросли оба литературных героя. Но главная их черта — врожденная талантливость руководителя стихийной революционной массы — несомненна.

---

[1] Д. Рид, Восставшая Мексика, стр. 135.
[2] Там же, стр. 132.

Эпоха романа о революции завершилась в основном к концу 30-х годов. В 1940 году вышло произведение, которым завершался этот цикл, — «Роза ветров» Хосе Мансисидора. Как пролетарский писатель, Мансисидор поставил своей целью создать роман, который был бы антитезой книге Асуэлы, то есть прежде всего нарисовать образы сознательных революционеров. Такими явились крестьянский вожак Кантеадо и революционер-интеллигент Леон Кардель.

Роман Х. Мансисидора явился в идейном отношении произведением новаторским. Автор не только рисовал события революционной истории, но и стремился постичь законы ее поступательного движения вперед. Однако соответствующего художественного воплощения своих стремлений писатель не сумел найти. Еще одно произведение о революции Мансисидор создал уже спустя много лет, на ином этапе своего творческого пути и в иной исторической обстановке.

После того как окончился период демократического подъема, происходившего в годы правления Ласаро Карденаса, завершился и первый этап изображения в литературе мексиканской революции.

Сегодня, спустя несколько десятилетий, «роман о революции» представляется большинству мексиканских и иностранных исследователей как одно из самых значительных явлений в мексиканской литературе.

Новый этап — этап глубокого художественного анализа политических и нравственных итогов мексиканской революции относится уже к нынешнему времени. С беспощадной реалистической силой раскрывают молодые романисты Мексики бесчеловечность общественного строя, выросшего в результате победы буржуазии, ставят все те великие гуманистические проблемы, которые вошли в творчество значительных художников современности.

Я. ЗАСУРСКИЙ

ОКТЯБРЬ И АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

На первый взгляд может показаться, что в современной американской литературе — литературе страны, которая возглавляет лагерь капитализма, трудно найти черты воздействия идей Октября, но это отнюдь не так. История американской литературы последнего пятидесятилетия дает богатый материал, свидетельствующий о глубоком влиянии Октябрьской революции на жизнь американского общества, на культуру и общественное сознание американского народа.

Литературный процесс в США в 1917—1967 годах развивался крайне неравномерно и драматично — высокие достижения литературы критического реализма в 20-е годы, несмотря на разгул реакции, лишь усиливший протест лучших американских писателей против самодовольной и ожиревшей в годы просперити буржуазной Америки; в 30-е годы подъем рабочего движения, широкий размах антифашистской борьбы демократических сил способствовали расцвету реалистической литературы, который затем был приглушен после второй мировой войны; в конце 40-х и в 50-е годы — спад в развитии реалистической литературы в США в обстановке холодной войны и наступления маккартизма в американской политической и культурной жизни. Соответственно по-разному выявлялось и влияние идей Октября, наиболее плодотворное в 20-е и особенно в 30-е годы и вновь возрастающее в последние годы. Вместе с тем успехи литературы, вдохновляющейся передовыми идеалами, вызывали на протяжении всех последних пятидесяти лет озлобление реакции, поддерживавшей развитие реакционных апологети-

ческих тенденций, стремившейся внедрить в литературу идеи антикоммунизма и антисоветизма; особый размах издание огромными тиражами апологетической беллетристики получило в последние два десятилетия. Октябрь способствовал таким образом поляризации сил в американской литературе, обострению борьбы направлений.

Классическим определением влияния Октябрьской революции на литературу Америки можно считать слова Драйзера, сказанные им в 1938 году: «Последовавшая за мировой войной социалистическая революция в России снова изменила направление американской литературы» [1].

Что касается сегодняшней Америки, то, несмотря на усилия маккартистов, Голдуотера и прочих реакционеров, идеи Октября находят в Америке своих сторонников среди представителей самых различных слоев населения и среди деятелей литературы.

Сейчас, в преддверии 50-летнего юбилея, американские издатели, учитывая возрастающий интерес читателей к Советскому Союзу, выпускают книги о нашей стране. Сколь тенденциозны ни были бы эти книги, их издание — признак огромного, все возрастающего интереса американцев к СССР.

В одном из предрождественских номеров «Нью-Йорк таймс бук ревью» за 1966 год была помещена статья, посвященная пяти книгам о Советском Союзе, изданным специально для детей к 50-летию Советской власти.

Автор этой статьи, озаглавленной «Советский эксперимент», Гаррисон Солсбери, заместитель редактора газеты «Нью-Йорк таймс», бывший долгое время корреспондентом этой газеты в нашей стране, пишет: «Русская революция приближается к своей пятидесятилетней годовщине, и с приближением к этой полувековой вехе американская точка зрения на великий советский эксперимент становится более мудрой. В самом деле, теперь кажется уже неправильным пользоваться привычным термином «эксперимент». За полвека большевистская Россия, пройдя через фазу дерзаний и неизведанных путей, стала одной из самых устойчивых социальных систем в мире, совершенно разбитом изменениями» [2].

---

[1] Т. Драйзер, Собр. соч., т. 12, М. 1955, стр. 281.
[2] «New York Times Book Review», 1966, 20 ноября.

Признание буржуазного журналиста весьма красноречиво. Эксперимент, который был начат в нашей стране Октябрьской революцией, перестал быть экспериментом и стал для миллионов людей во всем мире образцом для подражания и восхищения. И в Америке опыт нашей страны (здесь нельзя не воспользоваться словами Солсбери) способствовал «умудрению» многих людей. «Умудрение», безусловно, затронуло и литературу.

Влияние Октябрьской революции на американскую литературу, как и вообще на мировую литературу, было сложным и многообразным. В общем комплексе проблем, связанных с этим процессом, можно выделить некоторые основные направления.

Исключительно глубоким было влияние Октября на развитие рабочего движения и деятельность демократических сил, что, в свою очередь, воздействовало на развитие американской литературы; такое опосредствованное влияние Октябрьской революции на творчество писателей США было особенно значительным, и о нем нужно помнить в первую очередь.

На развитие литературного процесса оказал огромное влияние сам факт существования нашей страны и ее новой социальной системы. Эту сторону очень хорошо подчеркнул Теодор Драйзер, который сказал, что победа революции в России безжалостно вскрыла и разоблачила «махинации, лживость, конфликты, порожденные жадностью, темные предрассудки и мусор капиталистической системы» [1]. Само существование Советского государства дало американским писателям повод для сопоставления с нашей социалистической системой системы капиталистической и расширило идейный горизонт.

Вернувшись из поездки в Советскую Россию в 1919 году, Линкольн Стеффенс сказал: «Я совершил поездку в будущее, и оно прокладывает себе путь». Советская страна стала реальным воплощением будущего всего человечества в глазах не только Линкольна Стеффенса, но и многих других американских писателей.

Советская действительность вызывала новый к себе подход со стороны писателя, новый метод изображения. И те попытки правдивого изображения советской жизни, которые делались американскими писателями, неиз-

[1] Т. Драйзер, Собр. соч., т. 11, стр. 570—571.

бежно заставляли их смотреть на новую жизнь по-новому, новыми глазами. И в этом самым ярким примером является книга Джона Рида «10 дней, которые потрясли мир». А то, что эта лучшая книга, написанная зарубежным писателем о революционной России, была создана в Америке,— факт весьма примечательный и существенный для понимания значительности влияния Октября на американскую литературу.

В свою очередь, знание советской действительности позволило по-новому посмотреть на Америку, открыть ее заново, с новых позиций. В этом отношении особенно показателен был опыт Драйзера, посетившего СССР в дни десятилетия Советской власти и опубликовавшего затем книгу «Драйзер смотрит на Россию» (1928). Тогда же он написал повесть «Эрнита» (1928), где попытался по-новому осмыслить советскую действительность и одним из первых в литературе США создал образ коммуниста. Еще находясь в СССР, Драйзер написал друзьям в США, что, побывав в Советском Союзе, он «увидел некоторые вещи, которые не замечал в Америке» [1]. За этим последовало новое открытие Драйзером Америки — книги, в которых писатель по-новому смотрел на Америку («Трагическая Америка», 1931, и «Америку стоит спасать», 1941). В этих книгах Драйзер, по существу, становится на позиции коммунистической партии.

На всем протяжении своего 50-летнего существования Советский Союз постоянно привлекал внимание американских писателей. Не случайно, когда американские литературоведы хотят соотнести литературный процесс с ходом истории и составляют для этого сопоставительные хронологические таблицы, в графе исторических событий наряду с важными событиями американской жизни мы обязательно найдем и важнейшие события советской действительности. Возьмем, к примеру, последнее издание книги Фредерика Дж. Гоффмана «Двадцатые годы» [2]. В разделе «Хронология», начиная с Октябрьской революции, называются следующие события нашей истории: провозглашение В. И. Лениным нэпа в 1921 году, обра-

---

[1] Theodore Dreiser, Letters. A. Selection, v. 2, Philadelphia, 1959, p. 466.

[2] Frederick G. Hoffman, The Twenties. American Writing in the Postwar Decade, New York, 1966.

зование СССР — 1922 год, разгром троцкистской оппозиции в России, начало первого пятилетнего плана в России — 1929 год, рядом с сообщением о начале мирового экономического кризиса. И это только за десять лет, рассматриваемых в книге Гоффмана.

Возьмем другую книгу, изданную в 1964 году — «Путеводитель по американской литературе после 1890 года», принадлежащий перу виднейшего американского литературоведа Говарда Мамфорда Джонса. В перечне основных исторических событий после Октябрьской революции мы найдем и Брест-Литовский договор, и события гражданской войны, и образование Советского Союза, и нэп, и принятие Советской Конституции в 1924 году, смерть В. И. Ленина, признание Советского Союза лейбористским правительством Англии, запуск первого искусственного спутника земли СССР в 1957 году, — словом, почти на каждый год в этой таблице обязательно включаются данные, касающиеся жизни Советской страны. Это показательно. Изучать историю современной американской литературы, с точки зрения этих литературоведов, не зная событий в Советском Союзе, нельзя.

История американской литературы доказывает, что эти сопоставления действительно необходимы для понимания литературного процесса США последнего пятидесятилетия.

Показателен в этом отношении пример Хемингуэя, который никогда не бывал в Советском Союзе и тем не менее, как выясняется, очень внимательно следил за жизнью нашего государства. В 1923 году, будучи сотрудником канадской газеты «Торонто стар», Хемингуэй написал очерк об уличных торговцах иностранной валютой в Торонто. Один из героев его очерка «Немецкие марки в Торонто», опубликованного в канадской еженедельной газете «Торонто стар уинкл» 8 декабря 1923 года, торгует старыми советскими рублями. «А Россия возрождает свою былую мощь, джентльмены, — говорит он, обращаясь к толпе и показывая банкноту достоинством в 260 тысяч рублей, — с каждым днем ее деньги дорожают. Не слушайте тех, кто говорит, что Россия погибла. Уж если страна становится республикой, она твердо будет стоять на этом пути». Комментируя эти слова о Советской России, прозвучавшие столь неожиданно в далеком от Москвы канадском городе, Хемингуэй пишет:

«Никто не объяснил собравшимся, что эти на вид дешевые русские деньги достоинством в миллионы рублей были напечатаны в таких количествах, какие позволяли печатные станки, для того чтобы уничтожить ценность старых царских денег, а следовательно, и класс, владевший этими деньгами. Теперь Советы выпустили рубли, стоимость которых обеспечивается золотом. Но такие деньги не водились у уличных торговцев». Эта часть репортажа имеет принципиальное значение, из нее следует, что в начале своей журналистской деятельности Хемингуэй интересовался жизнью молодого Советского государства, знал такие детали его экономического и финансового развития, которые, на первый взгляд, интересны только специалистам, больше того, Хемингуэй стремился понять логику развития революционных событий в Стране Советов, пути экономического его преобразования и методы, с помощью которых большевики ликвидировали позиции классов, владевших капиталами при царизме. Несомненно, что симпатии молодого корреспондента канадской газеты были на стороне Советской России, но дело не только в этом — интерес к процессам, пробужденным в России Октябрьской революцией, способствовал более глубокому осмыслению Хемингуэем социальной сущности буржуазного мира и сыграл, очевидно, немалую роль в формировании глубинных подтекстов автора романа «Прощай, оружие!». Во всяком случае, при изучении логики развития художественного таланта Хемингуэя это обстоятельство нельзя игнорировать.

Октябрьская революция утверждала жизненность идей марксизма, идей ленинизма, которые получили в Америке широкое распространение. Затронули они и многих американских писателей XX века. В коммунистическую партию, одним из основателей которой был Джон Рид, вступили такие замечательные писатели Америки, как Теодор Драйзер и Линкольн Стеффенс. О своих симпатиях к марксизму, к коммунистическим идеям говорили почти все выдающиеся писатели Америки на том или ином этапе своего развития, и не только говорили, но и участвовали в выступлениях в защиту прав рабочих на забастовку, за оказание помощи безработным, против расовой дискриминации, в борьбе против Франко в Испании. Это Эрнест Хемингуэй и Джон Дос Пассос, Колдуэлл и Джон Стейнбек, Синклер Льюис и Томас Вулф,

Дороти Паркер и Лилиан Хеллман, Карл Сэндберг и Archибальд Маклиш, Уильям Карл Уильямс и Стивен Винсент Бенет, и если даже некоторые из них в силу разных причин потом отошли, отреклись от этих идей, то это не снимает вопроса о плодотворности этого влияния в тот период, когда они его испытывали.

Наконец, влияние Октября осуществлялось непосредственным воздействием на опыт американской литературы опыта советской литературы. И здесь специально нужно сказать о значении эстетических концепций, созданных и развитых теоретиками марксистско-ленинской мысли, об идеях социалистического реализма, которые также вдохновляли многих американских писателей.

Обогащение американской литературы эстетическим опытом нашей литературы можно видеть в творчестве целого ряда крупнейших американских поэтов, драматургов, романистов, в крупнейших произведениях американской литературы. Мы можем проследить черты влияния горьковских традиций, опыта литературы социалистического реализма.

Октябрь и литература социалистического реализма в США

Зарождение литературы социалистического реализма безусловно относится к числу важнейших проблем американской литературы XX века, а оно само по себе является глубинным проявлением влияния Октябрьской революции на литературный процесс.

«Вступление России на путь социализма, — говорил в 1938 году Теодор Драйзер, — озарило существующее в Америке социальное неравенство таким ослепительным светом, что наряду с книгами, имеющими единственной целью развлечь читателя и старательно обходящими социальные проблемы, неизбежно должны были появиться другие книги, показывающие необходимость изменения общественного строя»[1].

История литературы социалистического реализма в Америке сложна и многообразна. Опыт ее прежде всего

[1] Т. Драйзер, Собр. соч., т. 12, стр. 281.

подтверждает универсальный характер социалистического реализма, который способствует выявлению многообразных талантов в различных социальных и национальных условиях современности. Американская литература социалистического реализма теснейшим образом связана с демократическими и социалистическими традициями литературы США. Истоки ее восходят к началу XX века. Логика общественной и литературной борьбы привела к социализму таких выдающихся американских писателей, как Джек Лондон и Эптон Синклер. Под знаменем социалистической литературы помимо этих всемирно известных писателей выступало больше тридцати романистов и ряд поэтов. За 1900—1917 годы писатели-социалисты издали сорок три романа, некоторые из них имели большой успех и даже входили в число бестселлеров, как, например, роман Генри Пула «Гавань» (1915).

Выдающееся место в литературной жизни США играл журнал «Мэссиз» (1911—1917), в котором сотрудничали Джек Лондон, Джон Рид, Эптон Синклер, Майкл Голд, поэты Карл Сэндберг, Вечел Линдсей, Эдгар Ли Мастерс, Роберт Фрост, Луис Унтермейер.

С момента основания журнал был близок к социалистическому движению, а с приходом в него в 1912 году Джона Рида, Флойда Делла и других сторонников социализма он приобрел четко выраженный социалистический характер.

Новые пути развития литературы искали многие американские критики. Особенно интересен для нас опыт Рандольфа Борна (1886—1918), критика и теоретика искусства.

Рандольф Борн в поисках искусства подлинной жизненной правды изучал опыт американской и европейской литературы. Он блестяще проанализировал творчество Эптона Синклера и Мартина Андерсена Нексе. Не найдя в творчестве Эптона Синклера соответствия своим идеалам социалистической литературы, Рандольф Борн обратил внимание на априорность творческих принципов Эптона Синклера, которого он назвал социологическим романистом. Рандольф Борн не без основания считал, что стремление Эптона Синклера увидеть жизнь в свете принятых им схем и догм может принести успех лишь тогда, когда эти схемы и догмы не противоречат действительности и ее законам. Но этот метод не позволяет выявить

новые закономерности развития общества, жизни человека, огромные возможности художественных и эстетических открытий.

Обратившись к творчеству Нексе, а затем к творчеству Горького, Рандольф Борн нашел иные, чем у Эптона Синклера, решения проблем отношения художника к действительности. В творчестве Горького его поразило сочетание революционной романтики с тщательным изучением жизненных процессов, человеческих характеров. Это соединение глубинного проникновения в жизнь с широтой взгляда на развитие общества захватило и потрясло Рандольфа Борна и сделало его сторонником того направления в литературе, основателем которого мы по праву считаем М. Горького, — социалистического реализма. И Рандольф Борн в своих статьях о Горьком, написанных еще до Октябрьской революции, по существу, выражает свое приятие важнейших эстетических принципов социалистического реализма, хотя он и не называет еще его творческий метод социалистическим реализмом. Сам этот термин пришел в литературу значительно позже — лишь после смерти Р. Борна.

Таким образом, Борн подошел, по существу, к позициям социалистического реализма еще до Октябрьской революции, его развитие отражало прежде всего внутренние закономерности американского литературного процесса. Он звал к обогащению литературы таким видением жизни, которое позволяет художнику раскрыть правду во всем ее многообразии. И здесь влияние Горького отвечало на внутренние потребности, возникшие из национального литературного процесса в Соединенных Штатах. Кстати, и сам Горький в 1906 году посетил США. Его пребывание способствовало распространению социалистической литературы и росту социалистических идей, а его роман «Мать», опубликованный в Америке в 1906—1907 годах, стимулировал в немалой степени развитие в литературе США социалистических тенденций.

Национальные истоки социалистического реализма выявляет и анализ творческого пути Джона Рида, логика жизни и журналистской деятельности которого привела его сначала на театр военных действий в Европе в годы первой мировой войны, а затем в революционную Россию, где он стал очевидцем Великой Октябрьской социалистической революции.

Эти национальные истоки и корни литературы социалистического реализма очень важно подчеркнуть, так как многие буржуазные историки литературы, такие, как Райдаут и Аарон [1], пытаются выдвинуть тезис о том, что будто бы социалистический реализм для Америки является чужеродным явлением, принесенным извне. Опыт истории отвергает подобные теоретические выкладки. Нельзя забывать и о широком размахе социалистического движения в США.

Литература социалистического реализма развивала и продолжала традиции социалистической литературы. В 20-е годы традиции журнала «Мэссиз», запрещенного американскими властями в 1917 году, продолжал его преемник журнал «Либерейтор» (1918—1924), основателями и издателями которого были прежние редакторы «Мэссиз», в том числе Джон Рид. В 1926 году возник журнал «Нью мэссиз» (1926—1948), способствовавший дальнейшей консолидации сил передовых писателей Америки. Новый этап в развитии социалистической литературы в США был связан с деятельностью клубов Джона Рида, создание которых совпало по времени с началом мирового кризиса,— первые клубы Джона Рида были созданы в октябре 1929 года, а мировой кризис начался 29 октября 1929 года.

На базе многочисленных клубов Джона Рида в 30-е годы возникло массовое движение пролетарских писателей, которое затем переросло в более широкую организацию — Лигу американских писателей, созывавшую регулярно конгрессы американских писателей — в 1935, 1937, 1939 и 1941 годах.

Развитие американской литературы в 20-е и 30-е годы привело к бурному росту интереса американских писателей к социализму и принципам социалистического реализма. Особенно показательно в этом отношении движение пролетарских писателей, под знамя которого встали многие выдающиеся американские литераторы. В антологию «Пролетарская литература в Соединенных Штатах», изданную в 1935 году, были включены произведения шестидесяти трех американских писателей, среди

---

[1] W. B. Rideout, The Radical Novel in the United States, 1900—1954, Harvard, 1956; D. Aaron, Writers on the Left, New York, 1961.

которых были Эрскин Колдуэлл, Джек Конрой, Джон Дос Пассос, Джеймс Фаррелл, Джозефин Хербст, Альберт Мальц, Эдвин Сивер, Филип Стивенсон, поэты Максуэлл Боденхейм, Майкл Голд, Горейс Грегори, Ленгстон Хьюз, Альфред Креймборг, Дженевьев Тэггард, драматург Клиффорд Одетс, литературные критики Эдвин Бэргем, Малькольм Каули, Гренвилл Хикс, Джошуа Кьюниц.

Все эти писатели занимают значительное место в истории американской литературы. Многие из них и сейчас выступают на авансцене американской литературы. И хотя далеко не все писатели приняли эстетические принципы социалистического реализма, принципы эти оказали на всех них то или иное влияние. В этом смысле представляется необходимым напомнить о выводах американского исследователя Уолтера Б. Райдаута, который в своей книге «Радикальный роман в США» следующим образом характеризует выдающуюся роль литературы социалистического реализма в американском литературном процессе:

«Позитивный вклад этого жанра (имеется в виду пролетарский роман. — *Я. З.),* несмотря на многие отдельные ошибки и крайности, можно, пожалуй, лучше всего оценить, если просто перечислить его основные достижения:

во-первых, пролетарский роман ввел новый опыт и новые характеры в сферу американской литературы;

во-вторых, он подчеркнул отношение личности к ее общественному окружению, тем самым обогатив наше понимание и того и другого;

в-третьих, своим сочувствием угнетенной трети народа он расширил представление и писателей и читателей о Соединенных Штатах как о нации;

в-четвертых, он заставил писателя относиться с уважением к важному общему жизненному опыту и осознать, что он сам является человеком и сам обращается к людям;

наконец, в-пятых, «пролетарское движение» само по себе смогло подтвердить тот факт, что одна из функций романиста — быть гражданином» [1].

---

[1] W. B. Rideout, The Radical Novel in the United States. 1900—1954, p. 287.

Выводы Райдаута — заключения буржуазного литературоведа, не скрывающего своей враждебности марксизму и коммунизму, — особенно показательны и важны, ибо он вынужден признать, что атмосфера американской литературы была коренным образом изменена под влиянием движения пролетарских писателей.

Говоря о значении литературы социалистического реализма в Соединенных Штатах Америки, надо в первую очередь иметь в виду произведения писателей, вставших под знамена социалистического реализма, таких, как Майкл Голд, Джек Конрой, Джон Говард Лоусон и особенно Альберт Мальц. Тогда же начал свой творческий путь Филип Стивенсон, который в 50-е и 60-е годы создал замечательный эпический цикл романов об американском рабочем классе. В 30-е годы был близок к социалистическому реализму талантливый драматург Клиффорд Одетс, автор широко известной пьесы «В ожидании Гефти» (1935).

Эти имена, конечно, не исчерпывают картины, но они достаточно показательны. В 30-е годы «Еврейская беднота» Майкла Голда, «Обездоленные» Джека Конроя, пьесы и рассказы Альберта Мальца, так же, как и его роман «Глубинный источник», получили широкую известность не только в Америке, но и за ее пределами.

Наиболее крупным представителем литературы социалистического реализма в США в 30-е годы является Альберт Мальц (р. 1908). Первые его литературные произведения — пьесы «Карусель» (1932) и «Мир на земле» (1933) были написаны в соавторстве с Джорджем Скляром. Тема первой пьесы — разоблачение продажности буржуазного государственного строя. Вторая пьеса посвящена борьбе за мир. Мальц умело показывает связь борьбы рабочих за свои права с борьбой против империалистических зачинщиков войны. В последующих пьесах Альберта Мальца — «Черная шахта» (1935) и «Рядовой Хикс» (1936), в отличие от первых пьес, где образы рабочих составляли фон, который оттенял основные образы и мысли произведения, на авансцену выдвигается жизнь и борьба рабочих. Меняется существенно не только тематика пьес, но подход художника к действительности. Одновременно изменяется творческая манера драматурга. В первых пьесах очевидно влияние модернист-

ских и натуралистических тенденций, стремление достигнуть внешнего эффекта, часто в ущерб содержанию. Пьесы «Черная шахта» и «Рядовой Хикс» проникнуты истинным драматизмом, в сложном развитии представлены образы рабочих, у которых рождается и растет классовое сознание. Мужественный поступок рядового Хикса, отказавшегося стрелять в бастующих рабочих, составляет основу драматического конфликта. «Рядовой Хикс» — одно из первых произведений социалистического реализма в драматургии США.

Пьесы Альберта Мальца имели большой успех и неоднократно ставились на американской сцене, а также в театрах многих стран мира. Одновременно Альберт Мальц выступает как новеллист. Его талант получает широкое признание — в 1938 году ему присуждают премию О'Генри за рассказ «Самый частливый человек на земле». Этот рассказ, как и другие, вошедшие в сборник «Такова жизнь» (1938), являет собой сочетание большого литературного мастерства с идейной глубиной, характерной для литературы социалистического реализма. Проникнутые глубокой симпатией к народу Америки, они рисуют его трагическую судьбу. Большинству из героев рассказов Мальца живется плохо, в них повествуется о темных сторонах действительности. В рассказе «Такова жизнь» его герой — негр — погибает; изможден безработицей Джесси — «самый счастливый человек на земле», который в поисках работы проделал за две недели пешком путь из штата Миссури в Оклахому. И тем не менее рассказы Мальца проникнуты оптимизмом.

Особенно показательна новелла «Человек на дороге», повествующая о страшной судьбе рабочего-шахтера. Он работал на строительстве туннеля, который прорубали в скале, и заболел силикозом. Его будущее трагично, — он знает, что через несколько месяцев тяжелая болезнь унесет его в могилу. Но в образе обреченного на смерть шахтера Мальц подчеркивает стремление идти против течения. Он завещает своему сыну бороться с теми, кто искалечил его жизнь. Мальц подчеркивает мужественные черты в облике рабочего — и не скрывает своего отношения: «Я чувствовал только немую боль, жалость, любовь к этому человеку и холодную, глубокую ненависть к тому, что убило его». Страшную правду о горь-

кой судьбе детей бедняков рассказывают новеллы «Игра» и «Цирк приехал». И здесь выявляется высокий гуманизм писателя, питающийся его социалистическими идеалами.

В эпоху маккартизма многие американские литературоведы пытались зачеркнуть творчество пролетарских писателей 20—30-х годов. Но сейчас, через тридцать лет, их книги вновь издаются в массовых изданиях — это «10 дней, которые потрясли мир» Джона Рида, «Еврейская беднота» Майкла Голда, «Обездоленные» Джека Конроя. В 1966 году была опубликована антология американских писателей 30-х годов, которая вышла под названием «Американский писатель и великая депрессия» [1]. Вышла в свет книга, посвященная журналу «Мэссиз»,— «Эхо бунта», в которой перепечатаны многие материалы писателей-социалистов.

Достижения писателей социалистического реализма велики, и то, что к этим писателям американские издательства вновь обращаются, говорит, конечно, не просто об их стремлении к более широкому ознакомлению американцев с различными сторонами литературного процесса в США, а прежде всего свидетельствует об интересе читателей к произведениям, говорящим правду о современной Америке.

Значение литературы социалистического реализма отнюдь не исчерпывается собственно произведениями, созданными писателями, принявшими эстетические принципы социалистического реализма. Эстетика социалистического реализма существенным образом повлияла на развитие американского реализма вообще и придала критическому реализму в США новые черты, которые существенным образом изменили его характер, позволив его представителям отразить в своем творчестве существенные стороны больших социальных движений. Новые черты критического реализма в американской литературе были вызваны к жизни бурным развитием социальных конфликтов в 30-е годы, и вместе с тем они были важнейшим результатом влияния эстетики социалистического реализма на американский литературный процесс.

---

[1] «The American Writer and the Great Depression», Ed. by Harvey Swados, New York, 1966.

Идеи Октября и развитие литературы критического реализма

Американская литература 20-х годов резко отличается от литературы первых двух десятилетий XX века трагическим осмыслением американской действительности. Наиболее полно ощущение этого трагизма американской жизни передано в монументальной «Американской трагедии» Драйзера. Американские писатели 20-х годов, обладающие разной творческой манерой, единодушно бунтуют против жестокости и пошлости американского образа жизни. Американское становится для них символом трагического. И вот это новое осмысление американской действительности тесно связано с влиянием Октября на все развитие мирового исторического процесса.

Октябрьская революция и само существование Советского государства весьма наглядно продемонстрировали американцам обветшалость того мира, который они привыкли называть Новым Светом. Новый Свет перестал быть новым, а олицетворением подлинно новых, по-революционному новых ценностей стала Страна Советов. Новый же Свет неожиданно оказался копией Старого Света, пороки которого здесь были во много раз усугублены беззастенчивостью господства капитала. Неожиданное для многих американцев резкое моральное постарение американского капитализма, которое было выявлено взрывом Великого Октября, заставило американских писателей по-новому смотреть на мир. Трагический накал литературы 20-х годов в значительной степени связан с этим обстоятельством. Казалось бы, в Америке 20-х годов не было оснований у писателей так сурово относиться к своей стране, лидеры которой славословили пресловутое просперити, говорили о «золотом веке» американского капитализма. Но материальное преуспеяние, которое было предметом гордости американских предпринимателей, наводило писателей на грустные размышления. Теодор Драйзер и Синклер Льюис, Шервуд Андерсон и Ринг Ларднер, Эрнест Хемингуэй и Джон Дос Пассос, Уильям Фолкнер и Юджин О'Нил видели, как погоня за призрачными ценностями буржуазного мира губит более существенные и важные человеческие ценности. И иллю-

зии относительно особого американского пути развития, относительно особой прогрессивности Нового Света были развеяны фактами американской действительности, которые были по-новому освещены всполохами Великой Октябрьской революции.

Мировой кризис 1929 года открыл американским писателям, что за моральной опустошенностью американского общества скрываются серьезнейшие пороки всей капиталистической системы. Мировой кризис 1929 года заставил виднейших американских писателей задуматься над путями преодоления пороков американского общества. Достижения социалистического строительства в СССР, где успешно развивалось по пятилетним планам народное хозяйство, в немалой степени способствовали тому, что в США среди самых широких кругов трудящихся и интеллигенции усилился интерес к социализму. Советский Союз становится местом паломничества американских писателей — в 30-е годы здесь побывали Джон Дос Пассос, Эрскин Колдуэлл, Уолдо Фрэнк, Ленгстон Хьюз и многие другие прозаики, драматурги, поэты, посвятившие Советскому Союзу путевые заметки, стихи, даже романы.

В 30-е годы критический реализм в США приобретает новые очертания.

Одна из самых очевидных черт американской литературы 30-х годов — это новизна тематики. Писатели обращаются к острым социальным проблемам: пишут о забастовках, демонстрациях рабочих, обращаются к судьбам безработных, к проблеме борьбы негров против расовой дискриминации, посвящают свои произведения борьбе против фашизма. Эта идейная и проблемная новизна была, безусловно, чрезвычайно важна и сама по себе. Но не только она определила качественные сдвиги в литературе критического реализма, которые проявились прежде всего в новом ракурсе рассмотрения американского общества, в расширении социального горизонта и, наконец, в новых эстетических идеалах, которые особенно ощутимо сказались в стремлении эстетически освоить образ борца против социальной несправедливости, против фашизма и реакции.

Центральной для произведений критического реализма США становится проблема положительного героя, которая раньше если и занимала внимание художников

критического реализма, то никак не главное, и в этом, безусловно, проявляется плодотворное воздействие социалистического реализма.

Новые черты критического реализма в 30-е годы заставили многих литературоведов задуматься над тем, как точнее определить этапы развития критического реализма. Сам термин «критический реализм» был введен в американское литературоведение профессором Верноном Льюисом Паррингтоном в конце 20-х годов и теперь казался недостаточным для обозначения новых явлений в развитии реализма США. Среди новых терминов широкую известность приобрел «социальный реализм», которым воспользовался Максуэлл Гайзмер для обозначения критического реализма 30-х годов, стремясь, как он сам отмечает, подчеркнуть его близость к социалистическому реализму.

Одной из наиболее существенных областей проявления влияния эстетики социалистического реализма был эпический роман в Соединенных Штатах. В этом отношении особенно показательны два произведения: романы «Гроздья гнева» Джона Стейнбека (1939) и «По ком звонит колокол» Эрнеста Хемингуэя (1940). Оба этих эпических произведения отличаются от большинства книг, созданных писателями критического реализма, существенными новыми качествами. Это прежде всего обращение к событиям революционного характера.

Джон Стейнбек даже самим названием своей книги, которое было почерпнуто из строчки боевого гимна Гражданской войны, акцентировал обращение к революционной тематике в своем романе. Поясняя смысл заглавия, он говорил, что оно «в наших собственных революционных традициях, и потому по отношению к этой книге оно имеет большой смысл»[1]. И в публицистических главках книги он обращается к революционным мыслям замечательных американских публицистов Томаса Пейна и Томаса Джефферсона, к идеям Маркса и Ленина.

Объясняя успех «Гроздьев гнева», американский критик Гарри Торнтон Мур писал в 1939 году: «Гроздья гнева» будут долго бестселлером. И это несмотря на тот факт, что почти каждый абзац в этой книге рассматривается как страшно революционный и богохульный боль-

[1] «Steinbeck and His Critics», Albuquerque, 1957, p. 34.

шинством тех, кто будет читать его»[1]. Революционный дух книги, который представляется критику богохульством, невозможно было замолчать — им было действительно пропитано все содержание романа.

Хемингуэй в романе «По ком звонит колокол» рассказывает об участии американцев в революционной войне испанского народа против франкистов. Испанская революция — эта тема у Хемингуэя, как, впрочем, и у многих других писателей США, сама по себе показательна.

Обращение к подобным сюжетам было следствием стремления этих писателей осмыслить новые процессы, происходящие в американском обществе, выявить существенные сдвиги в общественном сознании американского народа в 30-е годы, сдвиги, которые вели к революционным выводам и действиям. Нельзя не отметить также и другую важную черту эпических произведений: стремление и Стейнбека и Хемингуэя найти новый этический идеал. И здесь на первом месте оказывается борьба за справедливость, за свободу народа, за устранение экономической и социальной несправедливости, за революционное преобразование действительности. За идеалы испанской революции отдает свою жизнь Роберт Джордан, хотя не все происходящее в Испании он полностью понимает. К осознанию революционного идеала приходят и герои Джона Стейнбека Джоуды — мать и Том.

Роберт Джордан — герой не только литературный, но и герой в буквальном смысле этого слова. Робертом Джорданом движут самые высокие душевные порывы, его идеал — это новый мир, избавленный от тирании франкистов и им подобных, это торжество социальной справедливости. Филип Ролингс в пьесе Хемингуэя «Пятая колонна» (1938) говорит: «Впереди пятьдесят лет необъявленных войн, и я подписал договор на весь срок». Эти слова, в которых передана преданность высоким идеалам и выражена решимость бороться за них до победного конца, мог бы повторить и герой романа «По ком звонит колокол».

Роберт Джордан размышляет о смысле своей борьбы на стороне испанских республиканцев: «Ты узнал иссушающий рот, изгоняющий страх очистительный экстаз

---

[1] Harry Thomas More, The Novels of John Steinbeck. A First Critical Study, Chicago, 1939, p. 3.

боя, и ты воевал то лето и ту осень за всех бедных в мире, против всякой тирании, за все, во что ты верил, и за новый мир, для которого ты был воспитан». Погибая, Роберт Джордан подводит итог своей жизни: «Я боролся за то, во что верил, теперь уже год. Если мы победим здесь, мы победим везде. Мир — прекрасное место, и за него стоит воевать, и мне очень неприятно уходить из него. И тебе повезло, сказал он себе, что у тебя такая хорошая жизнь». С этими мыслями гибнет Джордан, защищая своих товарищей во время отступления. И его гибель впервые в творчестве Хемингуэя приобретает характер подвига: отречение от жизни во имя жизни.

В романах и Стейнбека и Хемингуэя сказывается связь их с эстетическими завоеваниями литературы социалистического реализма в нашей стране. В романе Стейнбека в образе Ма Джоуд, в самой структуре романа, рассказывающего о пробуждении сознания у самых забитых, казалось бы, нуждой и страданиями людей мы видим обращение к горьковским традициям, к традициям его романа «Мать». Недаром в критике так часто образ Ма Джоуд сопоставляется с образом Ниловны. Роман «По ком звонит колокол» Хемингуэя, построенный в форме лирического дневника Роберта Джордана, многими своими чертами сближается с произведениями Шолохова, Фадеева, Арагона. Хемингуэй, конечно, никак не повторяет Фадеева, рассказывая о гибели своего героя в тылу врага. Но и «Разгром» Фадеева и «По ком звонит колокол» Хемингуэя проникнуты не пессимизмом, а глубокой верой в справедливость того дела, за которое их герои отдали жизнь. Их сближают черты оптимистической трагедии.

Говоря о роли литературы социалистического реализма в американском литературном процессе и о его соотношении с критическим реализмом, мы должны прежде всего исходить из анализа идейно-эстетических особенностей художественных произведений. Любая попытка определить творческий метод писателя, исходя только из его высказываний или заявлений, не даст еще правильного представления о нем. В этом отношении и в нашей и в американской критике допускались и допускаются весьма существенные неточности. Некоторых писателей с легкостью зачисляли по ведомству социалистического реализма только потому, что они обладали социалистическими взглядами. Так, длительное время пытались сбли-

зить с литературой социалистического реализма творчество Эптона Синклера, хотя анализ творческого метода Эптона Синклера показал чуждость его эстетики социалистическому реализму. Априоризм и схематизм творческого метода Эптона Синклера, который стремился сделать героев своих произведений рупором своих идей, лишал произведения Эптона Синклера подлинной правдивости и жизненности, когда эти идеи удалялись от правильного понимания действительности. Правда, когда схемы, по которым рассматривал жизнь своих героев и американскую действительность Эптон Синклер, приближались к реальным фактам действительности, он создавал значительные произведения, но сам подобный метод чужд эстетике социалистического реализма.

В этом смысле показательна история одного из лучших романов Эптона Синклера, «Джимми Хиггинс», который он начал писать в 1918 году как роман, поддерживающий вступление США в первую мировую войну, но в процессе работы над романом Эптон Синклер отказался от поддержки президента Вудро Вильсона и соответственно перевел роман в антивоенный план. Поскольку новый поворот во взглядах Эптона Синклера способствовал его сближению с действительными сторонами жизни, окончательный вариант «Джимми Хиггинса» оказался выдающимся реалистическим произведением, отразившим влияние на американских трудящихся идей Октября. Иначе сложилась творческая судьба цикла Эптона Синклера «Между двух миров» — задуманный как антифашистский эпос, этот цикл в последних романах приобрел откровенно антикоммунистический характер.

В то же время резкой критике подвергалось часто творчество тех писателей, которые хотя и не стояли на политических позициях коммунистической партии, но в творчестве своем, в своем подходе к действительности стихийно приближались к методу социалистического реализма. Подобное отношение к ним сужало и сужает фронт влияния эстетики социалистического реализма в Соединенных Штатах.

Тот же Стейнбек, который далеко не во всем правильно понимал развитие политических событий в США, логикой изучения жизни и реалистического ее изображения гораздо ближе, пусть стихийно, подошел к эстетическим позициям социалистического реализма в

«Гроздьях гнева», чем Эптон Синклер в своем романе «No pasaran». То же можно сказать о романе Хемингуэя «По ком звонит колокол».

Стихийность сближения Стейнбека с литературой социалистического реализма особенно очевидно выявляется на фоне его эволюции к «Гроздьям гнева» и от «Гроздьев гнева». Роману «Гроздья гнева» предшествовал вышедший в 1936 году роман «В сомнительной битве» — о борьбе сельскохозяйственных рабочих в Калифорнии. Само название, однако, выявляет отношение автора к изображаемым событиям: они для него составляют «сомнительную битву». Не случайно в этой книге в искаженном свете передается облик коммунистов.

Подъем рабочего, антифашистского движения заставил Стейнбека произвести коренную переоценку ценностей, результатом которой и явился роман «Гроздья гнева».

«Гроздья гнева» — одно из наиболее сильных произведений критического реализма в американской литературе 30-х годов. В этой книге в наименьшей степени сказывается смакование патологических явлений в психике человека, столь характерное для творчества Стейнбека и носящее в «Гроздьях гнева» сугубо второстепенный характер.

В последующем творчестве Стейнбека, однако, социальные мотивы «Гроздьев гнева» не получают развития. После выхода в свет в 1936 году романа «О мышах и людях», принесшего Стейнбеку славу и сделавшего его состоятельным человеком, он заявил в разговоре с Майклом Голдом: «Это мой первый успех. Он до смерти перепугал меня. Я боюсь. Я не хочу быть богатым. Писатель должен оставаться бедным и честным. Что со мной теперь будет?» К сожалению, опасения Джона Стейнбека подтвердились. В его творчестве в годы второй мировой войны начинается отход от принципов критического реализма. Стремясь принять участие своим творчеством в борьбе против фашизма, Стейнбек в поисках материалов и проблем обращается к крупным американским военным чинам. Так были написаны две книги Стейнбека о второй мировой войне: «Луна зашла» (1942) и «Бомбы вниз» (1942).

Главным консультантом писателя при его работе над повестью «Луна зашла» был полковник, а затем генерал

Уильям Дж. Донован из Управления стратегической службы, один из руководителей американской разведки. По заказу была написана и повесть «Бомбы вниз». Заказчиком были военно-воздушные силы американской армии, консультантом — генерал Арнольд. Дальнейший путь Стейнбека также отмечен весьма значительными колебаниями — от далеких реализму тенденций «Консервного ряда» (1945) и «Заблудившегося автобуса» (1947) до реалистического романа «Зима тревоги нашей» (1961).

Последние же выступления Стейнбека в поддержку американской агрессии во Вьетнаме, по существу, перечеркнули его гражданскую репутацию.

Развитие метода социалистического реализма — очень сложный идейно-эстетический процесс, и его нельзя сводить только к процессу овладения определенными политическими взглядами. Писатель воспринимает взгляды не только из газет, журналов, статей и книг, он приходит к осознанию тех или иных идей и идеалов через свое осмысление жизни. И идейно-эстетические качества художественного произведения должны быть единственным и главным критерием при определении творческого метода того или иного художественного произведения.

В 30-е годы критический реализм в американской литературе достиг новой, более высокой стадии своего развития. Обогащение критического реализма сказалось наглядным образом в развитии эпических циклов. Три наиболее значительных эпических цикла, созданных в американской литературе XX века, отражают в той или иной степени влияние эстетики социалистического реализма, и все они так или иначе отражают воздействие идей Октября. Это трилогии Драйзера, Дос Пассоса и Фолкнера.

Эпические трилогии и их место в развитии американского реализма

Трилогии Драйзера, Дос Пассоса, Фолкнера были написаны в разное время. Драйзер начал работу над «Трилогией желания» в первое десятилетие XX века, Дос Пассос написал свою трилогию «США» в 30-е годы, Фолкнер начал в 30-х и закончил трилогию «Сноупс» в 50-е годы. Эти три больших эпических цикла, объединяемые одной

общей тенденцией — стремлением осмыслить глубинные закономерности американского общества, выявить исторические тенденции его развития. Подобные замыслы требовали широты философского осмысления жизни, проникновения в философию истории.

По-разному начатые и задуманные, эти три эпопеи логикой реалистического исследования жизни пришли, по крайней мере в двух очень важных моментах, к сходным идейно-эстетическим решениям — центральными фигурами трилогий оказались герои, олицетворяющие американский капитализм, делячество, стяжательство. Фрэнк Каупервуд, Дж.-Уорд Мурхауз, Флем Сноупс — самым наглядным образом выражают неприятие их создателями буржуазного миропорядка, буржуазной морали, буржуазных идеалов, а в поисках противоядия этим хозяевам Америки авторы трилогий обращаются к героям, вдохновляющимся идеалами гуманизма и социальной справедливости, обращаются к идеям, выходящим за рамки буржуазного мироощущения.

Антибуржуазная, антикапиталистическая направленность этих трилогий, критический их накал были усилены и особенно наглядно выявлены в значительной степени благодаря влиянию социалистических идей. Наиболее раннее из этих произведений — «Трилогия желания» Драйзера — не было писателем завершено до Октябрьской революции из-за неясности для писателя многих проблем развития общества. Драйзеру представлялось, что он зашел в тупик, показав бесчеловечность капитализма и неспособность масс противостоять ему. Противопоставление Каупервуда с его желаниями, прихотями, его могуществом, овеществленном в капиталах и делающим его титаном, массе бедняков казалось писателю вечным законом жизни. Завершая трилогию романом «Стоик», Драйзер в 40-е годы по-новому трактует образ Каупервуда. Каупервуд в «Стоике» — человек бесполезный для общества. Тщетность его существования и бесполезность его подчеркнута сценами смерти Каупервуда, после которой ничего существенного — ни материального, ни духовного — не остается. Каупервуду противопоставляется образ молодой женщины — Беренис Флеминг, которая пытается найти новые ценности, и ищет она их в противопоставлении бедности богатству, в прямом и несомненном осуждении капиталистического мира. Те элементы объективизма

и любования Каупервудом, которые мы видели в первых двух томах «Трилогии желания», уступают место более четко прорисованному образу умирающего капиталиста, безоговорочно осуждаемого писателем за то, что он посвятил свою жизнь ложному делу, ложным идеалам. Трагедия Каупервуда в «Стоике» становится особенно осязаемой и наглядной. Титан, ставший стоиком, — сам этот образ уже содержит в себе и иронию и горечь по поводу затраченных впустую человеческих возможностей незаурядного характера. Новое понимание жизни Драйзером, обогащенное его опытом 30-х годов, его приходом в коммунистическую партию, дало себя знать в полной мере в заключительном томе «Трилогии желания».

Если мы обратимся к трилогии Дос Пассоса «США» — к романам «42 параллель», «1919» и «Большие деньги», то мы увидим интересный замысел Дос Пассоса, стремившегося запечатлеть наиболее существенные стороны развития Соединенных Штатов. Если Драйзер пытался нарисовать картины судеб американского капитализма, создавая образ Каупервуда, то Дос Пассос стремился создать более широкую и разнообразную картину жизни Соединенных Штатов Америки. Его трилогия — трилогия без главного героя. Герой трилогии — Соединенные Штаты Америки, и пафос этой трилогии в отрицании буржуазного американского мира, в противопоставлении ему гуманистических ценностей, связанных с народом, с революционерами, бунтарями, с теми, кто выступает в защиту Сакко и Ванцетти, с теми, кто вместе с миллионами безработных пытается бороться за социальную справедливость в 30-е годы. Пафос обличения буржуазной Америки и утверждения иных эстетических, моральных и социальных ценностей сделал трилогию Дос Пассоса значительным событием в истории американской литературы. Именно этот пафос позволил Дос Пассосу создать широкое эпическое полотно, несмотря на всю ограниченность его эксцентрической манеры письма и его экспериментаторства.

Попытка же Дос Пассоса выработать особый стиль эпического повествования при многих его интересных находках оказалась неудачной в силу не только механистичности его литературного эксперимента, но и в силу механистичности его взгляда на жизнь. Справедливо усматривая зависимость личности от общества, Дос Пассос не верил в возможность достижения единства интере-

сов личности и общества, он не верил в успех протеста личности против несправедливого социального строя; для него индивидуальности растворялись в безликой массе, он видел в них лишь безвольные игрушки в руках общества. Следствием этого было и стремление Дос Пассоса создать роман без героя, построить такую конструкцию, которая передавала бы самую общую схему развития общества и лишь иллюстрировала бы на отдельных примерах судьбы людских масс. Такой стиль многие американские литературоведы назвали коллективистским, на деле же этот коллективизм Дос Пассоса основывается на недооценке роли личности и в обществе и в искусстве, на его неверии в возможности человека перестроить социальную систему. Таким образом, идейно-эстетическая концепция Дос Пассоса оказывалась в 30-е годы в противоречии с его политической позицией и никак не была революционной. Это в какой-то мере помогает нам понять и причины бегства Дос Пассоса с революционных позиций в политике на позиции реакционные, бегства, которое привело его, даже по признанию реакционной критики, к полному банкротству художественного творчества.

В конце 30-х годов Дос Пассос отказался от своих былых прогрессивных взглядов и превратился в злейшего врага рабочего движения. За последнее время ничего сколько-нибудь представляющего интерес с точки зрения художественной и идейной он не создал. Его творчество, по существу, ограничилось набором антисоветских, антикоммунистических выступлений. Ренегатство погубило и литературный талант Дос Пассоса.

Наконец, трилогия «Сноупс» Фолкнера отличается и от «Трилогии желания» и от трилогии «США» и вместе с тем близка тому и другому произведению. Герой Фолкнера Флем Сноупс мельче Каупервуда и вместе с тем он чем-то его напоминает.

Американский бизнесмен, который рисовался таким вот титаном в начале века, предстает мелким дельцом в произведении середины века. От Каупервуда до Флема Сноупса — дистанция огромного размера, это дистанция не только историческая, но и дистанция времени, которая позволила изменить масштаб рассмотрения американского капиталиста, с учетом и опыта Драйзера, и опыта Дос Пассоса, опыта американской литературы, и опыта жизни, и прежде всего опыта 30-х годов. Флема Сноуп-

са отличает от Каупервуда не только масштаб, но и сам его характер. Каупервуд — незаурядная личность, наделенная титаническими страстями. Страсть к деньгам, к женщинам, к коллекционированию картин,— и всюду он выглядит незаурядным человеком. Сноупс же прежде всего зауряден. Его страсть к наживе мельче желания Каупервуда обладать деньгами. Его интересы сосредоточены на перипетиях его приобретательской карьеры, и желание обладать женщинами у него атрофировано — в отличие от Каупервуда, не знавшего счета в своих победах над женщинами. Сноупс — импотент, и это тоже символично. Бесплодность капитализма, выявлению которой посвятил «Трилогию желания» Драйзер, передается у Фолкнера и этим символом. В то же время трилогию Фолкнера сближает с трилогией «США» Дос Пассоса стремление видеть становление характера Сноупса на широком фоне жизни Америки, прежде всего американского Юга. Впрочем, широким социальным фоном обладает и «Трилогия желания» Драйзера. И Фолкнер, который, начиная трилогию «Сноупс», был и остался до конца своей жизни весьма далек от идей коммунизма, тем не менее в заключительном томе своей трилогии — в романе «Особняк» — сумел найти противоборствующие Сноупсу силы лишь среди коммунистов. Единственным человеком, который способен не уступить Флему Сноупсу и бороться с ним, оказывается коммунистка Линда. Образ Линды исполнен большой значимости в романе Фолкнера. Дело в том, что Линда полярно противоположна во всем Флему Сноупсу, и в то же время нельзя не увидеть определенной дистанции, отделяющей автора трилогии от его героини Линды, и даже в характере Линды мы не можем не отметить черточек, свидетельствующих о предвзятом отношении Фолкнера к коммунизму. Линда глуха, этот физический ее недостаток приобретает у Фолкнера определенный символический смысл, передающий недоверие писателя к способности коммунистки Линды разобраться в том, что происходит вокруг нее. Героям, близким Фолкнеру,— Чарльзу Маллисону и В.-К. Рэтлифу — кажется, что в послевоенной Америке все «местные американские странствующие рыцари — либералы и реформаторы — станут безработными, потому что даже в таких заброшенных, ранее забытых уголках, как Йокнапатофский округ штата Миссисипи, накопилась масса денег... а кроме

этого, всякие социальные нововведения не только уничтожили голод и неравенство, но и лишили многих работы, заменив ее новым кустарным ремеслом или, вернее, новой профессией, не требовавшей никакой подготовки: простым производством детей. Так что Линде теперь в Джефферсоне бороться было не с чем». Но все содержание романа опровергало эту декларацию — в Америке процветают Флемы Сноупсы, а уж это очевидным образом означает, что социальная несправедливость отнюдь не кончилась в Америке. И глухая Линда оказывается непримиримым борцом против Флема Сноупса и олицетворяемой им социальной несправедливости,— логика реалистического познания жизни побеждает в Фолкнере его предрассудки, и в этом большая победа реализма Фолкнера.

Фолкнер, по сути, возвращается вновь в романе «Особняк» к традициям реалистической литературы Америки 30-х годов, к традициям «Гроздьев гнева» и «По ком звонит колокол». Писатель, который во время испанских событий и в годы кризиса непосредственно на них в своих романах не откликнулся, в заключительном романе трилогии, который он считал итоговым произведением всей своей жизни, обратился и к событиям в Испании, и к проблемам, связанным с кризисом, и к мотивам войны против фашизма.

Фолкнер отнюдь не подражает Стейнбеку, Хемингуэю и тем более Дос Пассосу или Мальцу 30-х годов. Он идет своим особым, только ему присущим путем реалистического познания жизни, с большим трудом избавляясь от груза модернистских эстетических концепций, которые, впрочем, сказываются и в структуре самых последних его произведений. Но логика реалистического творческого метода не позволяет ему уклониться от тех проблем и эстетических решений, которые были завоеваны критическим реализмом в Америке в 30-е годы, благодаря плодотворному влиянию на него эстетики социалистического реализма. Эти эстетические завоевания реализма включают прежде всего необходимость противопоставления буржуазной Америке иного типа общества, иной системы социальных, политических и моральных ценностей. Именно олицетворением их и является в «Особняке» Линда. Эти новые, не буржуазные ценности, ценности, способные противостоять буржуазному миру, Фолкнер искал с самых первых своих произведений. Он тщетно пытался их най-

ти в поэзии патриархального Юга и его традиций, и после длительных и трудных исканий он указал на эти ценности, создав образ Линды, хотя Фолкнер, как мы знаем, так и не принял до конца своих дней этих иных, новых идеалов, обладавших тем не менее для него неотразимой привлекательностью.

Влияние Октября — постоянно действующий фактор истории американской литературы

Одновременно с изданием романа «Особняк» (1959) Фолкнера в США резко усилился интерес к литературе 30-х годов. Как уже отмечалось, в 60-е годы были переизданы книги Голда, Конроя и некоторые другие произведения пролетарской литературы 30-х годов. Возникает вопрос: почему эти книги были переизданы? В самом деле, ведь романы Конроя и Голда никак нельзя сравнивать по их художественным достоинствам с «Особняком» Фолкнера. Было бы неверно не видеть существенных художественных просчетов этих интересных, конечно, романов. И тем не менее, чем же привлекали они американского читателя? Главное здесь, конечно, не столько в их художественных достоинствах, сколько в самом видении жизни, которое отличает эти художественные произведения.

То новое открытие Америки, которое было начато писателями 30-х годов, помогло и читателям 30-х годов и, очевидно, помогает современным читателям по-новому смотреть на свою страну. И этот новый взгляд на жизнь американского общества, очевидно, настолько интересен и важен, что привлекает к себе читателей, даже при всех издержках в области формы.

В этом смысле и роман «Особняк» Фолкнера, и переиздание книг 30-х годов — явления одного и того же порядка. Они отражают поиски многими американцами тех идеалов, которые могли бы противостоять удушающему и губительному влиянию бизнеса, которое так очевидно сказывается в США.

Американский писатель Харви Суодос писал в «Нью-Йорк таймс бук ревью» 22 августа 1965 года: «Этот радикализм, эта человечность, эти поиски не абсурдности, а значительности не для индивидуального растворения, а

для глубочайшего рода товарищества — вот что вдохновило лучшие произведения периода депрессии», и Суодос не без основания говорит далее о ностальгии современного американца по этим высоким чувствам, которых он не находит в американской действительности и в современной американской литературе.

Современного американца особенно волнует проблема места человека в обществе, а решить ее в рамках буржуазного мироощущения американские писатели не могут, наиболее честные из них признают это обстоятельство и ищут иных путей ее решения, обращаются в своих поисках к идеям Маркса.

Интерес к марксистским идеям принял такой широкий характер в современной Америке, что стал своеобразной новой чертой последних лет ее развития. Один из американских критиков, известный своим враждебным отношением к марксизму и к Советскому Союзу, Сидней Хук, назвал это даже «вторым пришествием Карла Маркса». Пытаясь объяснить этот процесс, Хук в статье, опубликованной под этим названием в мае 1966 года, обратил внимание на следующее обстоятельство: «Будущий историк культуры будет поражен странным явлением второй половины XX века — вторым пришествием Карла Маркса. При своем втором пришествии он появился не в пыльном фраке экономиста, не как автор «Капитала» и не как революционный санкюлот, вдохновенный памфлетист, автор «Коммунистического манифеста». Он пришел как философ и моральный пророк с новыми идеями о человеческой свободе, ценной сверх узких интересов класса, партии или группы. В его окружении не промышленные рабочие мира, не пролетариат, а профессура (elements of professoriat), не социально обездоленные, но психологически отчужденные и разнообразный набор писателей и художников, идеалистически настроенных молодых людей и женщин, ищущих Дела» [1].

Как бы ни толковал Хук сам факт роста интереса со стороны американских писателей, интеллигенции и многих американцев к марксизму, этот факт существует, и в этом смысле его признание показательно. Больше всего тревожит Хука то, что американских писателей, передовых людей Америки сейчас особенно привлекает гу-

[1] «New York Times Book Review», May 22, 1966.

манистическое наследие Маркса, гуманизм его учения. Его беспокоит, что к Марксу обращаются в поисках новой концепции человека.

Хук пытается утверждать, что у Маркса нельзя найти этой новой концепции человека, новых моральных ценностей, стремится отпугнуть от марксизма своими заклинаниями о том, что марксизм отрицает эстетические и моральные ценности. Хук заявляет, что марксизм не создал свою этику, но то, что Хук говорит об этом, свидетельствует об обратном. Марксизм создал такую этику, такие моральные нормы, которые способствуют всестороннему развитию личности. Именно поэтому и сейчас так горячо интересуются марксизмом, развитием социализма, жизнью в Советском Союзе современные американцы. В опыте нашей страны, в опыте марксизма они видят попытку раскрыть человеческое в человеке, увидеть человека человеком, а не винтиком в машине, создающей товарные ценности и прибыли для капиталистов. Именно эти идеи Октябрьской революции, раскрепощающие человека, возвращающие человеку его истинную человечность, делают влияние Октябрьской революции, ее идей на американскую литературу постоянно действующим фактором, хотят или не хотят этого американские буржуазные профессора литературы, философии, социологии и экономики. Факты американской литературы подтверждают, что никакие попытки скомпрометировать идеи марксизма, никакие антикоммунистические теории не могут вытравить из сознания людей стремления противоборствовать обесчеловечивающему воздействию буржуазной социальной системы. И в этом противодействии лучшие американские писатели находят поддержку, обращаясь к опыту нашей страны, к опыту нашей литературы, к идеям Октября, к идеям марксизма.

В словах Хука о втором пришествии Маркса — неподдельный страх перед идеями основоположника научного социализма, непобедимость которых продемонстрировал Великий Октябрь.

К какому бы этапу истории американской литературы последних пяти десятилетий мы ни обращались, идеи марксизма играли в литературной жизни существенную роль. Обратимся к свидетельству критиков, враждебных марксизму.

Двадцатые годы — Фредерик Дж. Гоффман в книге

«Двадцатые годы» пишет в разделе «Характер 20-х годов» («The Temper of the 1920-ies»), что марксизм был важной чертой всей литературной жизни Америки, хотя не все, кто проявлял к нему интерес, полностью разделяли марксистские взгляды[1].

Тридцатые годы — Джозеф Уоррен Бич в книге «Американская литература. 1920—1940» утверждает, что марксистский материализм, на его взгляд, «ясно подразумевается в работе Дос Пассоса и несколько менее ясно у Колдуэлла и Стейнбека и, возможно, даже у Хемингуэя»[2].

В 40-е, 50-е и 60-е годы особенно последовательными носителями этих традиций были писатели социалистического реализма, которые, несмотря на преследования реакции, остались верными правде жизни.

Примером гражданского и писательского мужества служит творчество Альберта Мальца, в послевоенные годы продолжавшего активную творческую деятельность. Он издал сборник статей «Писатель-гражданин» (1960), в который вошли его выступления в защиту мира и статьи о благородной роли писателя в жизни общества, в борьбе за интересы народа. Увидели свет его одноактная пьеса «Дело Моррисона» (1952), посвященная «охоте за ведьмами» в Америке, и романы «Путешествия Саймона Маккивера» (1949) и «Длинный день в короткой жизни» (1956). Особенно интересен роман «Длинный день в короткой жизни». Одним из главных событий, побудивших писателя создать эту книгу, было его пребывание в федеральной тюрьме в Вашингтоне, куда он был заключен в конце июня 1950 года приговором американского суда по обвинению в неуважении к комиссии конгресса США. Действие романа протекает в течение одного дня в стенах Вашингтонской тюрьмы. Рассказывая о судьбах заключенных, писатель подчеркивает социальную обусловленность американских трагедий, ответственность буржуазной Америки за преступления, на которые она толкнула этих людей.

В романе «Большая Среднезападная» (1948) талантливый писатель Александр Сакстон создал яркие образы коммунистов, борцов за дело рабочего класса. Писатель рассказывает о жизни американских железнодорожников,

[1] F. G. Hoffman, The Twenties, pp. 42—43.

[2] Joseph Warren Beach, The American Fiction. 1920—1940. New York, 1960, p. 354.

о борьбе в профсоюзах против оппортунистов и предателей дела трудящихся. Интересен образ коммуниста Дейва Спааса, выступающего организатором действия рабочих. Роману Сакстона свойственны широта и масштабность изображения. Он показывает связь борьбы за права рабочих в США с отпором фашистам в других странах, и не случайно его герой отправляется сражаться в Испанию против мятежников, в защиту республики. Писатель умело показывает солидарность тружеников, независимо от цвета кожи, в борьбе за лучшую жизнь. К важнейшим достоинствам романа относится и умение автора создавать полнокровные и жизненные образы, лишенные схематизма. В романе интересно разработаны характеры прогрессивно мыслящих молодых представителей интеллигенции. Жизни и борьбе американских рабочих в годы второй мировой войны посвящен новый его роман «Светлая паутина в темноте» (1959).

Остро разоблачают маккартизм романы прогрессивных писателей Альва Бэсси «Американец» (1957) и Карла Марзани «Уцелевший» (1958). Широкую известность получили свободолюбивые стихи Уолтера Лоуэнфеллса «Сонеты о любви и ненависти» (1951). С интересными книгами о жизни рабочих выступил Филипп Боноски, автор романов «Горящая долина» (1953) и «Волшебный папоротник» (1959).

Особенно примечателен успех Филипа Стивенсона, выпустившего под псевдонимом Ларса Лоренса в 1954—1961 годах серию романов из жизни американского рабочего класса в 30-е годы.

Значительным явлением прогрессивной литературы США являются романы негритянского писателя Джона Оливера Килленса. Его первая книга «Молодая кровь» («Янгблад», 1954) рисует реалистическую картину жизни американского Юга. Писатель создает поэтичные, запоминающиеся образы представителей негритянского народа. Особенно многозначителен образ негритянки Лори Ли Янгблад, напоминающий нам о «Матери» А. М. Горького.

Второй роман Джона Оливера Килленса «И тогда мы услышали гром» был издан в 1963 году после девятилетнего перерыва. Сразу же по выходе в свет роман этот привлек внимание и американской и зарубежной литературной общественности яркой антифашистской направленностью и отточенным мастерством.

Роман Килленса появился в разгар кампании за предоставление гражданских прав неграм. Антифашистскую направленность романа подчеркнул известный американский писатель Джон Говард Гриффин, автор блестящей антирасистской книги «Черен, как я». Прочитав этот роман об участии американских негров в войне против фашизма, он написал: «Их вторая победа над фашизмом долго медлит со своим приходом» [1].

Относительно более позднего периода мы уже приводили свидетельства Сиднея Хука, предостерегающего современных американцев от увлечения марксизмом. Эти предостережения исходят не только от профессоров, специализирующихся, подобно Хуку, на опровержении марксизма, вся государственная машина Америки ведет преследование прогрессивно мыслящих людей. Не все выдерживают это давление, часть писателей, которые прославились в свое время произведениями, отражающими бунт против буржуазного миропорядка и симпатиями к социалистическим идеалам, перешла в лагерь реакции — еще в конце 30-х годов это сделал Джон Дос Пассос, который теперь стал сторонником Голдуотера; в 1966 году, с благословения президента Джонсона, выступил с апологией американской интервенции во Вьетнаме Джон Стейнбек. На авансцене американской литературной жизни выступают с малохудожественными пропагандистскими романами писатели, специализирующиеся на антикоммунизме, подобно Аллену Друри, автору апологетической трилогии об американских сенаторах и президентах. Его романы «Советуем и утверждаем» (1959), «Оттенок разногласия» (1963), «Обладающие честью» (1966) защищают право американского президента ввергнуть Соединенные Штаты Америки в мировую войну. Конформистская литература заполнила американский книжный рынок, и в 60-е годы все чаще даже апологетически настроенные буржуазные критики отмечают упадок современной американской литературы [2]. Но в последние годы наблюдается определенный рост литературы, стремящейся противостоять кон-

[1] «The Saturday Review», January 26, 1963, p. 44.

[2] F. G. Hoffman, The Twenties, p. 431, 449; «A Time of Harvest: American Literature. 1910—1960». Ed. with an Introduction by Robert E. Spilber, New York, 1962, p. 144; Willard Thorp, American Literature in the Twentieth Century, New York, 1960, p. VII.

формизму. Это творчество поэтов Гинзберга, Корсо, Ферлингетти, Роберта Лоуэлла, драматурга Артура Миллера, негритянского прозаика Джеймса Болдуина, романистов Сэлинджера, Апдайка и многих других, и прежде всего, конечно, творчество писателей, вдохновляющихся социалистическими идеалами. О переломе в литературной жизни США, однако, говорить еще трудно. Возрождение интереса к пролетарской литературе 30-х годов, к творчеству Джона Рида наглядно свидетельствует о поисках новых ценностей, которые могли бы эффективно противостоять конформизму, реакции. Об этом же говорят и тот процесс, который Сидней Хук назвал вторым пришествием Маркса, и рост интереса в США к Советскому Союзу в канун пятидесятилетия Великого Октября — «Десяти дней, которые потрясли мир».

И. ФРАДКИН

НЕМЕЦКИЕ ПИСАТЕЛИ — СВИДЕТЕЛИ И ПРОПАГАНДИСТЫ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Уже в первые часы и дни после исторических выстрелов «Авроры», когда в беге стремительных событий решалось, удержат ли большевики государственную власть, быть или не быть России Советской державой, уже тогда Ленин и его соратники не меньшее значение придавали и интернациональным задачам русской революции, распространению правды о ней среди пролетариата и всех трудящихся по ту сторону границ и фронтов. Рабоче-крестьянское правительство России в первом декрете — декрете о мире — обращалось не только к правительствам и народам всех воюющих стран, но «также в особенности к сознательным рабочим трех самых передовых наций человечества и самых крупных участвующих в настоящей войне государств: Англии, Франции и Германии» [1].

Великая «пропагандистская сила нашей революции» излучалась на Запад разными путями и способами: по радио разносились слова ленинских обращений «Всем! Всем!», на фронтах шло массовое братание, в результате которого сознание солдат империалистических армий проникалось большевистскими идеями, в зарубежную печать просачивалась — наряду с ложью и клеветой — также и правдивая информация от находившихся в России объективных и честных журналистов и писателей.

Разумеется, такое грандиозное историческое событие, как Октябрьская революция, вызвало взволнованные отклики во всем мире, в том числе и у мастеров культуры,

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 16.

знаменитых писателей, художников, ученых. С особой силой пробудила она надежду в измученной империалистической войной Германии. Эрих Мюзам отозвался на нее стихотворением «Пример живет!». Иоганнес Р. Бехер написал исполненный энтузиазма «Привет немецкого поэта Российской Федеративной Советской Республике». Бернгард Келлерман в романе «9 ноября» рассказал о том потрясающем впечатлении, которое произвел на немцев красный флаг, взвившийся над зданием русского посольства в Берлине.

Вместе с тем влияние Октябрьской революции на немецкую литературу отнюдь не исчерпывалось непосредственными откликами на события. Оно изменило весь облик немецкой литературы, существенным образом сказалось в дальнейшем творческом развитии крупнейших художников критического реализма. Так, для Томаса Манна Октябрьская революция знаменовала наступление «эры мировой революции»; связанный с ней великий исторический перелом вызвал глубокие перемены в творчестве писателя, первым ярким выражением которых был интеллектуальный роман «Волшебная гора». Пытливый интерес Лиона Фейхтвангера к русской революции, к пути Советской страны сквозь тяжелые исторические испытания 30-х и 40-х годов был важнейшим фактором его идейно-эстетической эволюции и его изменившегося подхода к проблеме отношения личности и массового революционного движения. Социалистическая революция в России создала также исторические предпосылки для формирования когорты мастеров социалистического реализма. Именно Иоганнес Р. Бехер, Бертольт Брехт, Анна Зегерс, Фридрих Вольф и другие являются писателями, в творчестве которых прежде всего запечатлено всемирно-историческое значение великой социалистической революции в России. Но наряду с ними свой плодотворный след в истории немецкой литературы оставили и другие писатели, менее значительные как художники и менее последовательные как социальные мыслители, но заслуживающие внимания хотя бы потому, что то, что сделали они, не сделал за них никто другой. Это были очевидцы русской революции, при сем «физически» присутствовавшие и поведавшие «городу и миру» о виденном и пережитом. Этим писателям-свидетелям и посвящена настоящая статья.

Такими свидетелями поначалу были почти исключительно корреспонденты американских, английских, французских газет и журналов, граждане стран Антанты. Лишь пресса и общественные организации союзнических держав имели возможность посылать своих представителей в Петроград или Москву — ни один немецкий литератор вплоть до середины 1918 года не мог ступить на территорию Российской Советской Республики.

В период мирных переговоров с вильгельмовской Германией, в январе 1918 года, Ленин говорил: «...заключая мир, мы можем сразу обменяться военнопленными и этим самым мы в Германию перебросим громадную массу людей, видевших нашу революцию на практике; обученные ею, они легче смогут работать над пробуждением ее в Германии» [1]. И действительно, Брестский мир колоссально способствовал распространению в Германии «света с Востока». На родину вернулись революционизированные советской действительностью военнопленные; пусть радиус действия каждого из них в отдельности был сравнительно невелик, зато их было очень много, десятки, если не сотни тысяч. Вместе с тем Брестский мир открыл и другой канал революционного влияния на германский народ: в Россию начали приезжать — в том числе и левые, социалистически и демократически настроенные — немецкие литераторы. Пусть их было очень мало, зато радиус действия каждого из них в отдельности был огромен: статьи о Советской России появлялись в многотиражных газетах, книги расходились десятками тысяч.

Таким образом, в короткий срок, уже в течение первых трех лет Октябрьской революции, почти во всех странах Европы, Азии и в США возникла литература о Советской России — преимущественно репортажно-документального характера, принадлежавшая перу писателей, бывших свидетелями и участниками русской революции. Достаточно лишь назвать американцев Джона Рида, Альберта Рис Вильямса, Луизу Брайант, Бесси Битти, англичанина Герберта Уэллса, французов Поля Вайяна-Кутюрье, Анри Гильбо, немцев Альфонса Паке, Франца Юнга, Артура Голичера, Альфонса Гольдшмидта, Вильгельма Герцога, чехов Ивана Ольбрахта, Ярослава Кратохвила, японца

[1] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 35, стр. 318—319.

Рё Накахиру и др. Общественный и литературный облик этих писателей был неодинаков в тот период, когда они создавали свои книги о революционной России, далеко разошлись многие из них в своем дальнейшем политическом развитии. Однако эти обстоятельства не могут ни изменить, ни отменить историческое значение определенных исторических фактов — той роли, которую в то время те книги сыграли в политической жизни, общественном мнении и литературе соответствующих стран и в формировании отношения различных социальных кругов на Западе к Октябрьской революции.

Между тем изучение этой литературы, этой столь важной как в историческом, так и в историко-литературном отношении темы представляет собой еще не поднятую целину. Большинство книг о Советской России названных выше авторов вообще никогда не переводились в СССР, другие не переиздавались, по крайней мере, с конца 20-х годов. Исследовательских работ и критических статей они также не были удостоены, и имена их авторов (в особенности это относится к немецким писателям) были основательно преданы забвению.

Лишь после того как советская историческая наука освободилась от бремени запретов и побочных соображений, возникших под влиянием культа личности, наши литературоведы начали возвращаться к изучению книг зарубежных писателей, свидетелей и пропагандистов Октября. Появился ряд работ о Джоне Риде (Е. Драбкиной, Б. Гиленсона, И. Крамова, А. Старцева и др.). Впервые была издана на русском языке книга Герберта Уэллса «Россия во мгле». Вышло содержательное исследование Ф. С. Наркирьера «Французская революционная литература», в частности касающееся и данного вопроса. Но все это пока — лишь начало. О немецких писателях в этом плане, например, вообще не написано еще ни строки. Большая и важная тема ждет своих исследователей.

II

В марте 1918 года после заключения Брестского мира линия фронта, разделявшая Россию и Германию, сменилась (правда, весьма неопределенной и неустойчивой) линией границы, и между двумя странами постепенно начало восстанавливаться сообщение.

Первым немецким писателем, приехавшим в Советскую Россию, был Альфонс Паке (1881—1944). К этому моменту за его плечами лежал уже приблизительно пятнадцатилетний путь литературной деятельности. Паке был литератором, обладавшим многогранным дарованием. Он был талантливым поэтом, драматургом, прозаиком, эссеистом, а также публицистом, выступавшим по вопросам политики и экономики. Особенной известностью пользовались его художественные репортажи, связанные с неутомимыми путешествиями по отдаленным странам и континентам. Паке очень внимательно изучал проблемы экономических отношений и дальневосточной политики России, объездил всю Сибирь, был в Москве, выпустил несколько книг, свидетельствовавших о серьезном знании некоторых важных сторон русской действительности [1]. Поэтому выбор редакции «Франкфуртер цейтунг», решившей в июне 1918 года направить своим корреспондентом в Россию именно Паке, был вполне понятен.

В последующие годы Паке суждено было стать в Германии одним из самых убежденных и страстных пропагандистов идей русской революции (правда, понимаемых им очень своеобразно, по-своему). Впечатления от пребывания в Советской России оказались поворотной вехой во всем дальнейшем идейном и художественном развитии этого писателя. То, что это произойдет именно так, трудно было предвидеть. Напротив, в отличие от немецких писателей, посетивших Россию вслед за ним, Паке, казалось бы, не был предрасположен к сочувственному восприятию революционной действительности.

Отрицательной предпосылкой в этом смысле был прежде всего идейный и творческий облик Паке, каким он сложился к этому времени. Паке был либералом, чуждым социалистических идей, не искавшим социального добра и справедливости за пределами капиталистического строя. В апреле 1919 года, оглядываясь на свое недавнее прошлое, Паке писал: «Пока не наступила мировая война, мне не приходило в голову производить мои представления о будущем от тех идей, которые ныне начертаны на зна-

[1] Alfons Paquet, Asiatische Reibungen. Politische Studien, München und Leipzig, 1909; Alfons Paquet, Südsibirien und Nordwestmongolei. Politisch-geographische Studie, Jena, 1909; Alfons Paquet, Li, oder im neuen Osten. Ein Reisebuch, Frankfurt am Main, 1912.

менах революционного пролетариата. Я верил, что мы, немцы, осуществляем в созданной Бисмарком империи социальный идеал, который явит миру пример великого государственного строя, преуспевающего не только в деле материального обогащения, но и в области справедливого законодательства... Я могу сказать, что и во время войны я еще некоторое время верил в просвещенный империализм... и в великолепие его плодов...» [1]

Паке приехал в Советскую Россию, еще находясь во власти этих им самим охарактеризованных предрассудков и заблуждений. Они, несомненно, должны были повлиять на характер его корреспонденций. Кроме того, определенное влияние на него оказывали и тот юридический статут, на основе которого он проживал в Москве, и конкретная политическая обстановка, с которой он не мог не считаться. Паке был прикомандирован к кайзеровской дипломатической миссии графа Мирбаха в Москве, то есть официально принадлежал к чужому и фактически враждебному лагерю. Корреспонденции Паке проходили через цензуру военного времени. Наконец, на позиции писателя часто сказывалось то, что он представлял официальные государственные интересы Германии в обстановке еще продолжавшейся войны с Антантой. Неоднократно подчеркивая, что «Антанта рассматривает поддержку контрреволюции в России как свою особую задачу», что «она надеется создать новый фронт против Германии» [2], Паке не всегда с той же объективностью характеризовал политику Германии по отношению к Советской России.

Паке провел в России пять месяцев, с конца июня по ноябрь 1918 года. Он был в Москве, Петрограде, Пскове, Твери, Рязани. За это время он был свидетелем драматических событий: убийства германского посла графа Мирбаха, мятежа левых эсеров, покушения на Ленина, красного террора, празднования первой годовщины Октября. Паке приехал в страну, историю, культуру, быт которой он довольно хорошо знал и по книгам, и по личному опыту. Его первые корреспонденции в живых и ярких картинах рисовали его встречу с Москвой. Перед читателем проходят изображения златоглавых церквей,

[1] Alfons Paquet, Der Geist der russischen Revolution, München, 1920, S. VI.

[2] Alfons Paquet, Im kommunistischen Rußland. Briefe aus Moskau, Jena, 1919, S. 60.

кривых патриархальных переулков, вместе с писателем он вступает в беседы с московскими извозчиками, представителями своеобразной касты резонеров и философов... Паке любуется прелестью уже раньше полюбившегося ему города и рад новой встрече с ним, но он не всегда его узнает, с чувством отчуждения и испуга фиксирует он разительное изменение его облика.

На книгу Паке (состоящую из собранных воедино корреспонденций, до того опубликованных во «Франкфуртер цейтунг») наложило свой явный отпечаток чувство испуга респектабельного, привыкшего к буржуазной стабильности жизни европейца. В книге большое место занимают описания жестокости гражданской войны, террора, разрухи. Нарушения порядка и слаженного устойчивого быта воспринимаются писателем болезненно, временами панически. Революционное насилие во всех его формах, начиная от расстрела заложников и вплоть до обязательной трудовой повинности буржуазных слоев населения и уплотнения квартир, вызывает у Паке протестующую реакцию, достигающую своего апогея в главах «Красный террор» и «Чрезвычайка». Даже такие внешние и преходящие явления, такая «накипь» революционного процесса, как, например, пресловутый декрет «Свободного союза саратовских анархистов» о национализации женщин, рассматриваются испуганным корреспондентом с вниманием, которого они явно не заслуживают, и приводятся им в некую внутреннюю связь с революцией как таковой. Паке (в отличие, например, от Джона Рида) довольно редко удавалось быть в самом центре совершающихся революционных событий. Его контакты с руководящими деятелями и органами революции были случайными и спорадическими. Характер источников информации определенным образом сказывался и на характере восприятия и освещения событий, а таковым источником нередко оказывались обывательские слухи или рассказы обиженных и злобствующих «бывших людей».

Эту первую книгу Паке трудно охарактеризовать как сочувственную по отношению к Октябрьской революции. В ней, в особенности в первых корреспонденциях, в которых внешние зрительные впечатления еще явно преобладали над трезвым вдумчивым анализом, случайные симптомы бурного и во многих своих проявлениях жестокого исторического процесса часто заслоняют понимание

его сущности. И однако, по мере того как русская революционная действительность раскрывается перед Паке все шире, в поле его зрения начинают вступать такие факты и факторы, которые заставляют его задуматься над глубинным смыслом событий, столь непривычных для его бюргерского восприятия.

Характерный пример. В ряде корреспонденций Паке сообщал о приближающейся гибели Советской власти, о начавшейся агонии большевиков и т. п. Кольцо вокруг Москвы сужается, утверждал он. Чехословацкий корпус наступает, Архангельск в руках англичан, Царицын занят войсками Деникина, власть в Кремле доживает последние дни. Свой прогноз Паке повторял и в августе, и в сентябре. Но по прошествии нескольких недель он каждый раз вынужден был констатировать его несостоятельность. «Самые критические моменты они преодолели»,— пишет он в главе «Годовщина». «Еще никогда советское правительство не владело столь бесспорно укрепившейся властью в стране, как в настоящее время»,— повторяет он в главе «Блокада» (SS. 141, 163). И этот очевидный факт несостоятельности, казалось бы, столь трезвых расчетов невольно приводит Паке к мысли о том, что русская революция пробудила такие силы, ввела в действие такие величины, которые не поддаются измерению в старой системе мер. Эта мысль все чаще помогает писателю отдавать должное социальным завоеваниям революции (особенно охотно он подчеркивает успехи Советской власти в области массовой культурно-просветительной работы и личные заслуги А. В. Луначарского), все чаще заставляет его, отвлекаясь от поверхностных внешних впечатлений (как бы неблагоприятны они подчас в его глазах ни были), задумываться над историческим смыслом и значением Октября, над его вкладом в судьбы современного мира.

«О руководящих деятелях советского правительства нужно сказать,— пишет Паке,— что каждый из них сражается, как лев, и работает без устали. В своих решительных усилиях претворить теории марксистского мировоззрения в практику современного, сложного государственного организма они достигли такого успеха, который даст богатый материал историкам будущего» (S. 75). Постепенно Паке приходит к пониманию и международного значения русской революции, ее влияния на народные мас-

сы как в Азии, так и в Европе, влияния, опирающегося на ее великие скрижали — «Декрет о мире» от 9 ноября 1917 года и провозглашение новых прав человека, связанное с «готовностью поддержать эксплуатируемые массы всех стран в их борьбе против эксплуататорских классов».

Этот переход от описания явлений к их осмыслению и постижению был правильно подмечен впоследствии Альбертом Швейцером, который, перечитывая книгу «В коммунистической России», оценил ее следующим образом: «Исторический документ первого ранга. Он (Паке.— *И. Ф.*) не только передает события в грандиозном изображении, но и углубляется в возникающие проблемы. И вместе с тем он предлагает мастерский анализ участвующих в событиях личностей. Он пишет не как какой-нибудь репортер, а как историк, который стремится вскрыть смысл того, что перед ним разыгрывается» [1].

Постепенное смещение акцентов, переход от описания чуждых сознанию Паке и ужасавших его фактов революционной повседневности к стремлению осмыслить их в большой исторической перспективе особенно сказались в финальных главах книги, в которых описывается торжественное празднование первой годовщины Октября. Сколько раз революция, казалось, была на краю гибели, но силой энтузиазма и самоотверженности масс она преодолевала опасности, и вот сегодня гремят оркестры, звучат революционные песни, и трудящиеся со всех концов города под красными знаменами стекаются на Красную площадь; Кандинский и его ученики украсили улицы ликующей Москвы яркими праздничными панно; движутся колонны молодой Красной Армии, вспыхивают импровизированные митинги, происходят торжественные церемонии открытия памятников Марксу и Энгельсу, Гейне, Жоресу, Шевченко, Робеспьеру, Толстому, в театрах проводятся праздничные представления — вход свободный, и Паке, проходя в толпе, в гуще карнавального шествия, вглядываясь в голодные, но полные радости и воодушевления лица, пытается разгадать, какая воля, какая могучая сила движет этими людьми и что они несут Европе и всему миру. «Ненавистная эпоха коммерции и наживы действительно прикончена, старое, трусливое филистерство, все якобы знающая и понимающая буржуазия про-

[1] Цит. по кн.: Alfons P a q u e t, Gedichte, Heidelberg — Darmstadt, 1956, SS. 85—86.

шлого убиты собственными слугами. Сурово и призрачно возносятся великие проекты, невидимые башни раскрепощенной бескорыстной воли в беспредельную пустоту»[1].

Это постепенно пробуждающееся в Паке, правда, еще весьма смутное (и выраженное в напряженно-экстатических формах экспрессионистской речи), сознание исторического величия русской революции и высокого благородства ее идей приводит писателя к кульминационному пункту книги, к главе под названием «Вопрос совести». Эту главу постигла особая судьба: напечатанная в виде корреспонденции во «Франкфуртер цейтунг» от 8 сентября 1918 года, она была жестоко покалечена цензурой. По меньшей мере половина ее была по абзацам и отдельным предложениям вымарана. Издавая книгу, Паке восстановил корреспонденцию в первоначальном виде, выделив курсивом все ранее снятые цензурой места. Таким образом, «работа» цензуры воспроизведена самым наглядным образом. Ни одна другая корреспонденция не вызвала придирок цензуры,— тем более поучительно приглядеться к этой главе, удостоенной особого внимания.

Паке формулирует свои мысли осторожно, но цензор, как бдительный блюститель интересов германской государственной политики, оказался на высоте, обмануть его не удалось. «Вопрос совести», о котором писал автор, в полном объеме мог быть сформулирован так: чиста ли у нас, немцев (или у немецкого правительства), совесть по отношению к русской революции? Паке рассказывает о том, как вчерашние союзники России, страны Антанты, перешли к прямым враждебным действиям против Советской республики, приступили к вооруженной интервенции, инспирируют и поддерживают контрреволюционные заговоры и белогвардейские группировки. А как Германия? Выполняет ли она хотя бы условия Брестского мира? Ведет ли она себя по отношению к России честно и лояльно? «На самом деле Германия вопреки мирному договору относится к революционной России не иначе, чем страны Антанты к своему бывшему союзнику. Различие состоит лишь в том, что политика правительств Антанты по отношению к России выражается в высадке в Мурманске, в открытой поддержке контрреволюции и чехословаков денежными средствами и оружием, в то время

[1] Alfons Paquet, Im kommunistischen Rußland, SS. 201—202.

как Германия воздерживается от нападения на коммунистическую Россию только для того, чтобы не лишить ее возможности вести борьбу против Антанты» (S. 78—79).

Совесть продолжает задавать вопрос за вопросом. Внешне бесстрастно, но, по существу, с чувством глубокой симпатии и солидарности рассказывает Паке о движении во Франции и в Англии в защиту Советской России, против интервенции, он сочувственно цитирует обращение Жака Садуля к Ромену Роллану, он протягивает руку — через фронты, отделяющие Германию от стран Антанты,— тем французским, английским и американским писателям и общественным деятелям, которые взывают к совести народов и стремятся парализовать антисоветские действия своих правительств. В лице Паке этот интернационал защитников революционной России пополнился немцем, выражающим чувства передовых кругов Германии. Паке проводит ту мысль, что любые враждебные действия против России, совершаемые ли Антантой или Германией, в равной степени безнравственны и неразумны. Безнравственны, ибо со стороны миролюбивой России ничем не вызваны. Неразумны (даже с точки зрения интересов империалистических правительств), так как соприкосновение интервенционных войск с русским большевизмом приведет к распространению революционного пожара дальше на Запад. По этой же причине правительства воюющих стран должны быть вообще заинтересованы в том, чтобы пушки скорее умолкли, чтоб скорей установился мир. Глава «Вопрос совести» заканчивается словами: «Предсказание Ленина, что лишь гражданская война положит конец империалистической войне, исполнится, если правительства, от которых это зависит, не поспешат отказаться от своей ставки на полный разгром противника и от своей веры в грубое насилие» (S. 84).

Изменения в оценке Паке русской революции предстают с особой наглядностью при сопоставлении позиций, которые занимал автор в момент написания своих корреспонденций и в момент издания книги. Прошло немногим более трех месяцев (предисловие к книге датировано мартом 1919 года), но в предисловии и в подстрочных примечаниях к книге Паке уже вносит некоторые коррективы, кое в чем дезавуирует свою недавнюю точку зрения.

Изменения в отношении Паке к Советской России происходили постепенно, но в определенный момент наступил

резкий качественный сдвиг, а именно тогда (в ноябре — декабре 1918 года), когда сбылось предсказание Ленина и в ряде стран империалистическая война стала реально превращаться в гражданскую. Отныне, сопрягаясь с революционными событиями в Болгарии, Австрии, Венгрии, а главное — в Германии, русская революция обретает в глазах Паке особое международное значение как источник, как начало новой эры в истории человечества. Эти сразу изменившиеся масштабы заставляют писателя по-новому отнестись к тем сопровождавшим русскую революцию пугающим фактам, которые еще недавно заслоняли для него ее исторический смысл. В речи «Революционная Россия и немцы», произнесенной в феврале 1919 года в Мюнхене и Штутгарте, Паке говорил: «О том, что я видел в месяцы моего пребывания в революционной России, я вам четверть года тому назад, может быть, смог бы рассказать с философским спокойствием безучастного зрителя. Но я вернулся в Германию, где начали происходить вещи, аналогичные тем, которые демонстрировала нам Росссия в последние год-два; и я чувствую, что каждое слово, которым бы я пожелал изобразить вам нынешнюю Россию, должно обрести значение скрытой параллели... Все ужасы, которые мы переживаем, еще не дают нам достаточно оснований утверждать, что старый порядок был бы лучше, чем то, что мы переживаем сейчас: а именно рождение идеи новой эпохи человечества» [1].

Следующая книга Паке «Дух русской революции», появившаяся почти одновременно с его книгой «В коммунистической России», состояла из трех речей, произнесенных им в разных городах Германии с января по март 1919 года. В этих речах Паке стремился исправить то впечатление, которое могли произвести на читателей некоторые пассажи из его московских корреспонденций. Он призывал своих слушателей не отождествлять те явления жестокости, бедности, дезорганизации быта, о которых он сам писал в письмах из Москвы, с идеями большевизма. От мелочного и сужавшего кругозор эмпиризма частных наблюдений Паке решительно переходит к исторически обобщенным оценкам. «Дух русской революции,— говорит он,— в настоящее время воплощен исключительно в

[1] Alfons Paquet, Der Geist der russischen Revolution, S. 32—33.

партии большевиков. Эта партия увлекает вперед, она внесла и продолжает вносить в массы множество революционных импульсов, она отваживается называть вещи новыми именами, силой, непреклонностью, непоколебимостью и ясностью воли она оставила позади все другие партии... Она работает неутомимо, сражается, как лев, и исключительно благодаря мощи своих идей, проявившейся еще до того, как ее усилила мощь пулеметов и вооруженных масс, она достигла неслыханного, взяв в свои руки государственный механизм гигантской европейской державы» (S. 6—7).

Те явления революционной повседневности, которые Паке рассматривал как явления излишней жестокости, он объяснял тем, что большинство русской интеллигенции саботировало Советскую власть и, не пожелав с ней сотрудничать, тем самым упустило возможность своим участием в революции придать ей, там, где это было возможно и нужно, более гуманные, умеренные формы. Поэтому Паке так настойчиво обращается к немецкой интеллигенции с призывом выступить в союзе с революционным пролетариатом, видя в этом союзе непременное условие успешности «революционного преобразования всего общества, преобразования, благотворные последствия которого будут длительней, чем страдания, вызванные этим процессом» (S. 110).

Речи Паке, объединенные в книге «Дух русской революции», характеризуют его особое место и роль в немецкой литературе послевоенных лет. Он стал одним из наиболее активных пропагандистов идей Октябрьской революции (в своей, индивидуальной интерпретации). Идейно-политическая эволюция бывшего бисмаркианца и умеренного либерала сопровождалась характерным изменением эстетических и стилистических особенностей его творчества. Прагматизм и суховато-трезвый тон (как нельзя более далекий от экспрессионизма) делового публициста, знатока международно-политических и экономических проблем, сменяются восторженными пророчествами, неким революционным визионерством и космическими по своим масштабам проекциями в будущее. Окрыленный величием Октябрьской революции, «ставшей международным фактором», Паке возвещает смерть одного и рождение другого мира, возвещает гибель европейского и всемирного «мамонизма», иначе говоря, капиталистического

строя, и торжество «советской идеи», то есть принципов социалистического общежития, коллективизма, мира и дружбы между народами. Характеризуя всемирно-историческое значение того дня, когда были начертаны скрижали нового человечества — Советская Конституция, Паке говорит: «С того дня, когда телеграф передал народам мира этот призыв, биржи и правительства Лондона, Парижа, Нью-Йорка и Берлина решили уничтожить то, что именуется Советами, и для сегодняшней, всем миром блокированной России начались годы страданий. Но с этого дня в Германии началась агитация за коммунизм, с этого дня на позолоченную статую империализма и капитализма легли первые тени заката» (S. 18—19).

Оспаривая невежественное утверждение о том, что большевизм не имеет своей исторической генеалогии, что он выпадает из цепи исторической преемственности, что он представляет собой авантюристическую и безответственную попытку утвердить нечто, из ничего не вытекающее и ни к чему не ведущее, Паке неоднократно указывает на великих революционеров, мыслителей и художников, бывших предтечами идеалов, ныне осуществляемых Лениным и его соратниками. Он вспоминает — он сам был тому свидетелем в Москве,— как первая годовщина Октября торжественно отмечалась открытием памятников и мемориальных досок борцам за политическое и духовное раскрепощение человечества. Он выстраивает в исторический ряд братьев Гракхов и Томаса Мюнцера, Яна Гуса и Гракха Бабефа, Роберта Оуэна и Шарля Фурье, гуманистов Возрождения и вожаков крестьянских войн, идеологов эгалитаристских и коммунистических ересей и утопических социалистов, французских просветителей и русских писателей-реалистов XIX века. Пусть он при этом недостаточно дифференцирует эти разнородные и разновременные явления, но мысль его о том, что социалистическая революция и коммунизм являются историческим итогом многовековых освободительных идей и движений, была — особенно по времени, когда она была высказана,— необычайно важна. Вместе с тем русская революция для Паке не просто событие, равное подобным же, а—начало новой всемирно-исторической эпохи, «борьба титанов, последствия которой далеко превзойдут последствия Французской революции. Ибо с ней на арену истории вступает новый класс — пролетариат...» (S. 1.)

Паке в своих речах рассматривает русскую революцию в свете сегодняшнего и завтрашнего дня советско-германских отношений. Он выступает одним из самых первых провозвестников Рапалло. Как бы продолжая свой уже ранее возникший диалог с совестью, писатель с горечью констатирует, что «Германия все еще не пошевелилась, чтобы протянуть этой (советской.— *И. Ф.*) России руку, но час придет» (S. XXI). Он призывает к тесному союзу (на обоюдной советской основе!) обеих стран, к их дружбе и экономической взаимопомощи. В связи с этим он задумывается над соотношением русской и германской революций и указывает, что «события и пример России оказали и все еще оказывают на нее сильное влияние» (S. 5). Однако уже в начале 1919 года, то есть на весьма раннем этапе германской революции, он отмечает различия революционного развития в обеих странах: он критикует трусливый и беспринципный союз между германской буржуазией и социал-демократическими вождями, ибо в основе этого союза лежит страх перед революцией и обоюдное желание задушить ее в зародыше. Он осуждает присущую широким мещанским слоям «бывшего народа поэтов и мыслителей» (S. 105) ненависть к идеям и идейности. «Можно много хорошего и много плохого сказать о России и русских, — восклицает Паке, — только уж они никак не филистеры. Немец, однако, даже сегодня еще в первую очередь филистер!» (S. 108—109.) Таким образом, не только самый факт пробуждения революционного движения в странах Западной Европы, но и наблюдения над особенностями, над слабыми сторонами германской революции способствовали изменению взглядов Паке на большевизм, научили его в другом свете видеть и оценивать русскую революцию.

Свою речь «Дух русской революции» Паке закончил словами: «С железной твердостью провозглашенная безоговорочная борьба против капитализма и форм частного и государственного своекорыстия — в этом непреходящий приоритет русской революции, в этом заслуга подвергаемого хуле большевизма, в этом утопизм его деяний. Его дух во всем его интернациональном значении должен воодушевить носителей германской революции, если мы не хотим, чтобы все, что сейчас у нас происходит, погрязло в болоте и в бестолковщине. Развал Европы завершится еще на наших глазах, но уже заложены основы ее воз-

рождения. Да проникнемся мы глубоко идеей революции и почерпнем из нее надежды на будущее!» (S. 28—29.)

В 20-е годы общественная и творческая деятельность Паке и его надежды на будущее продолжали быть тесно связанными с идеями русской революции и с идеей Советов, как государственной формы, объединяющей народы Европы на основе мира, дружбы и сотрудничества. Он мечтал о политической реорганизации Западной Европы и о Союзе Советских Республик, расположенных по обе стороны Рейна. «Я — человек Запада,— писал он в 1925 году,— но я вобрал в себя достаточно от Востока, чтобы знать, что именно на Востоке таится тот вопрос, ответ на который определит судьбу нашей Европы» [1]. Положения, высказанные Паке в книге «Дух русской революции», были продолжены и развиты писателем в его эссе «Русский призрак» и «Рим или Москва?» [2]. Его философский роман «Пророчества» («Die Prophezeihungen», 1923), исполненный веры в рождение нового человечества, имел своим отправным пунктом незабываемые впечатления социалистической революции в России. Две его знаменитые пьесы, особенно прославившиеся в новаторском сценическом воплощении Эрвина Пискатора,— «Знамена» («Die Fahnen», 1922) и «Бурный прибой» («Die Sturmflut», 1925) также были обязаны своим происхождением идеям, к которым Паке привела русская революция. Это — пьесы о классовой борьбе пролетариата: первая носила документальный характер, в основе ее лежала история полицейской провокации и судебной расправы с вождями анархистов в Чикаго в 1887 году; вторая представляла собой, по выражению Пискатора, «парафраз русской революции» [3], точнее — фантастико-романтический рассказ, навеянный событиями гражданской войны в России.

Коммунистом Паке не был и марксистским мировоззрением не обладал. Его симпатии идеям социализма в значительной мере диктовались религиозно-нравственными мотивами и остро развитым чувством «большой социальной вины имущих перед неимущими». Религиозные искания привели его в начале 30-х годов к учению квакеров: он печатался в квакерских издательствах, в 1937 го-

[1] Цит. по кн.: Alfons Paquet, Gedichte. S. 84.

[2] Alfons Paquet. Das russische Gesicht, 1920; Alfons Paquet, Rom oder Moskau? 1923.

[3] Эрвин Пискатор, Политический театр, М. 1934, стр. 80.

ду участвовал во Всемирном конгрессе квакеров в Филадельфии. Паке занимал резко враждебную позицию по отношению к нацизму. В 1933 году он отказался подписать коллективное заявление писателей о солидарности с новым режимом и демонстративно покинул Прусскую академию искусств, членом которой был. Фашистские власти чинили ему препятствия в издании его произведений, многие из них остались неопубликованными. В 1935 году он подвергся кратковременному аресту. В феврале 1944 года, во время налета американской авиации на Франкфурт-на-Майне, Паке настигла скоропостижная смерть в бомбоубежище.

III

Непохожий на Паке, по своему человеческому и творческому облику во многом ему противоположный, Франц Юнг (1888—1963) приехал в Россию способом весьма отличным от того официального пути, который привел в Москву корреспондента «Франкфуртер цейтунг».

Весной 1920 года Коммунистическая рабочая партия Германии — КРПГ (левацкая группировка, отколовшаяся от Коммунистической партии Германии — КПГ) решила направить в Москву для переговоров с Коминтерном делегацию в составе Франца Юнга и Яна Аппеля. Отношение официальных германских властей к КРПГ и Коминтерну исключало возможность легальной поездки. В поисках обходного пути Юнг познакомился в Гамбурге с неким Кнюфгеном, матросом с рыболовецкого траулера «Сенатор Шрёдер». Кнюфген сообщил, что траулер в ближайшие дни выходит на промысел в северные воды, причем там, в районе Мурманска, предстоят встреча и переговоры по рыболовному вопросу с советской комиссией. Во время этой встречи можно было бы переправить Юнга и Аппеля на советскую сторону. Получив согласие обоих делегатов, Кнюфген с помощью своего тестя, служившего боцманом на том же судне, привел их ночью тайно на борт «Сенатора Шрёдера» и запер в вещевых шкафах в матросском кубрике. Здесь они провели мучительных двое суток, задыхаясь и теряя временами сознание от недостатка воздуха. Когда траулер был уже в открытом море, Кнюфген и боцман освободили Юнга и Аппеля, вывели их отдышаться на палубу, и тайные пассажиры предстали перед

командой. Тем временем выяснилась неосновательность предварительных сведений: судно шло вовсе не в Баренцево море, а к берегам Исландии. С матросами Юнг легко договорился, а затем с помощью команды отстранил капитана, отказавшегося изменить курс и следовать в Мурманск, и заключил его вместе с другими офицерами под арест. Лишившись квалифицированного руководства, моряки «Сенатора Шрёдера» попали в трудное положение: курс на Мурманск лежал через минные поля, карт и лоций этого района на корабле не было, без офицеров было трудно ориентироваться и пользоваться навигационными приборами — траулер плыл под красным флагом, вслепую, следуя вдоль норвежского побережья. Тем временем по радио разнеслась весть о мятеже на немецком судне и о направлении его движения, и советские органы направили катер на розыски блуждавшего в тумане «Сенатора Шрёдера». 1 мая 1920 года, через две недели после выхода из Гамбургского порта, траулер с русским лоцманом на борту ошвартовался у мурманского причала. Судно команда передала в дар советскому правительству (через несколько месяцев оно было возвращено Германии), офицеры были отправлены на родину, а Юнг, Аппель и присоединившийся к делегации Кнюфген сошли на берег, приняли в качестве гостей участие в первомайских торжествах мурманских трудящихся, а затем уже поездом по советской территории продолжили свой путь в Москву [1].

Юнг был беспокойной, неукротимо активной и разнообразно одаренной личностью — писателем-авангардистом,

[1] Чтобы избежать увлечений и преувеличений в оценке этой романтической истории, следует сказать, что Юнг — человек несомненно авантюристического склада — питал вообще пристрастие к несколько своеобразному использованию морского транспорта. Его следующее пребывание в Советском Союзе закончилось столь же необычно, как необычно начался этот приезд. Юнг был в 1923 г. директором завода металлических изделий «Рессора» в Петрограде и, рассорившись с руководящими хозяйственными органами, решил в начале 1924 г. вернуться в Германию. Познакомившись в портовой пивной с двумя матросами с немецкого парохода, Юнг договорился с ними за определенное вознаграждение, ночью они провели его на судно, поместили в пазу для якорной цепи и плотно задраили этот паз. Удивительным образом Юнг остался жив: не замерз и не был растерзан тяжелой якорной цепью. Тем временем его исчезновение было в Петрограде обнаружено, милиция и пограничная охрана были подняты

революционером-подпольщиком, дельцом-коммерсантом, иногда и просто лицом неопределенных занятий, и в итоге человеком, не реализовавшим своих возможностей ни в одном из многочисленных амплуа, которые он менял иногда под напором жизненных обстоятельств, а чаще под влиянием своего бурного темперамента и авантюристического склада характера. Ему лишь недавно исполнилось тридцать лет, когда он описанным выше способом приехал в Россию. Позади была беспорядочная юность, незавершенное обучение в университетах Лейпцига, Иены, Бреслау, Мюнхена, успехи на поприще биржевой журналистики и внезапный уход из этой профессии... В Мюнхене Юнг познакомился с Ландауэром и Мюзамом, из протеста против буржуазного уклада жизни и респектабельного быта примкнул к их анархистскому союзу «Действие» («Die Tat») и сблизился с асоциальными элементами. Будучи в начале войны призван в армию, он дезертировал, был арестован, заключен в сумасшедший дом и, после безуспешных попыток привить ему прусско-солдатские добродетели, возвращен в гражданское состояние. В это время происходит значительная активизация и радикализация политической деятельности Юнга. Обосновавшись в Берлине, он завязывает нелегальные связи с подпольными ячейками союза «Спартак», активно участвует в революционных событиях в Германии. Правда, при этом проявляются «левые», анархо-экстремистские склонности Юнга, его пренебрежение к вопросам теории, к партийной организации и партийной дисциплине, и не случайно он вступает в КРПГ, в качестве делегата которой он и приезжает в Москву.

Литературный путь Юнга начался с 1912 года. Он активно сотрудничает в экспрессионистских журналах «Акцион», «Революцион», «Нойе югенд» и др., участвует в литературных манифестах и общественных выступле-

на поги. на судне был дважды произведен обыск, но безрезультатно. Уже при прохождении парохода мимо Кронштадта он был снова остановлен пограничниками, которые на основании телеграфного указания из Петрограда потребовали у капитана выдачи Юнга. Растерявшийся капитан, боясь вызвать недовольство советских властей и не знавший о присутствии *Юнга* на борту, неправильно истолковал телеграмму и отдал недоумевавшим пограничникам корабельного *юнгу*, который и был отправлен в Петроград. Недоразумение разъяснилось лишь в открытом море, когда матросы раздрапли якорный паз и извлекли оттуда полуживого Юнга. Ошеломленному капитану не оставалось ничего иного, как доставить неожиданного пассажира в германский порт.

ниях этернистов и дадаистов. В течение восьми лет он опубликовал семь книг — романы, рассказы, драмы — главным образом в экспрессионистских издательствах Курта Вольфа и «Акцион», в знаменитой краснообложечной серии «Библиотеки этернистов». В эти годы имя Юнга было неразрывно связано с экспрессионистским движением не только в силу его личных связей и ближайшего окружения, к которому принадлежали Макс Герман-Нейссе, Франц Пфемферт, Вилянд Герцфельде, Джон Хартфильд, Георг Гросс, Вальтер Меринг, Эльза Ласкер-Шюллер, Рихард Гюльзенбек, Карл Оттен и др., но и прежде всего потому, что его произведения являли собой типичный пример экспрессионистского мироощущения и стиля. В романах «Софи. Крестный путь смирения» («Sophie. Der Kreuzweg der Demut», 1915), «Жертвоприношение» («Die Opferung», 1916), «Прыжок из мира» («Der Sprung aus der Welt», 1918) протест против власти сильных над слабыми, против оков лживой морали, семейного гнета, сексуального принуждения, эгоистической разъединенности и одиночества людей — против всяческих форм угнетения личности в жестоком и лицемерном обществе — звучал на самой высокой, близкой к истерии ноте. Показательна характеристика романа «Софи», принадлежащая перу видного деятеля экспрессионистского движения, составителя знаменитой поэтической антологии «Сумерки человечества» Курта Пинтуса: «...из событий не возникает ни ландшафта, ни улицы... времени нет... неизвестно, протекает ли роман на протяжении часов, дней или лет. Так исчезают мерила, исчезает действительность — и в сумерках одиноко высятся две души, выражающие себя посредством жестов и рубленых фраз». Подмеченные Пинтусом черты являлись, можно сказать, классическими приметами экспрессионистской повествовательной манеры.

Значительно позднее, уже на закате жизни, Юнг, вспоминая о своей экспрессионистской молодости, писал: «Экспрессионизм уже был частью революционного движения с очень сильными политическими акцентами в социальной критике» [1]. Несмотря на излишнюю категоричность, это утверждение отнюдь не безосновательно. В течение десяти — пятнадцати лет прогрессивные устремле-

[1] Franz Jung, Der Weg nach unten, Neuwied am Rhein — Berlin-Spandau, 1961, S. 86.

ния эпохи — отрицание всяческого социального гнета, ненависть к прусской военщине и империалистической бойне, революционный порыв к общественному раскрепощению масс и т. д.— находили в Германии свое воплощение в формах экспрессионистского искусства. Что же касается Юнга, то связь между специфически экспрессионистскими мотивами его раннего творчества и его переходом к активной революционной деятельности несомненна. Боль одиночества и стремление к некой общности, человеческому братству (постоянные темы экспрессионистских произведений Юнга) были тем стимулом, который привел писателя — пусть ненадолго — в ряды рабочего движения: в пролетарском коллективизме, коллективизме труда и революционной борьбы видит он освобождение от проклятия индивидуалистической неприкаянности, и все его повести революционных лет («Пролетарии» — «Proletarier», «Красная неделя» — «Rote Woche», «Рабочий поселок» — «Arbeitsfriede», «Завоевание машин» — «Eroberung der Maschinen»), которые он писал преимущественно в тюрьмах веймарской Германии, и его своеобразные философские этюды («Техника счастья» — «Technik des Glückes», «Больше темпа! Больше счастья! Больше власти!» — «Mehr Tempo! Mehr Glück! Mehr Macht!») неизменно сосредоточены на проблеме личности и коллектива. В трактовке этой проблемы сказываются то пережитки своевольного анархического индивидуализма, то неумеренная покаянная готовность принести личность на заклание на алтарь коллективизма, но при всей идеологической неустойчивости Юнга в первой половине 20-х годов им руководит честное стремление быть борцом пролетарской революции. И в этом смысле особое влияние оказало на него двукратное пребывание в Советской России.

Здесь он нашел то, о чем с тоской мечтал всю жизнь, и притом нашел в первый же день. Празднование 1 Мая и коммунистический субботник в Мурманске навсегда сохранились в памяти Юнга как полная волнующей силы манифестация свободного, раскрепощенного труда и счастливой гармонии личности и коллектива. «Это стало, — писал он на склоне лет, — величайшим переживанием моей жизни. Это было то, чего я искал, за чем я отправился в путь с детства: родина, родина людей...»[1]

[1] Franz J u n g, Der Weg nach unten, S. 156.

В 1920 году Юнг провел в России около четырех месяцев. Делегация, членом которой он был, вела переговоры с руководством Коминтерна, КРПГ была подвергнута критике за левосектантские ошибки, но все же принята в Коминтерн. Юнг знакомился с жизнью страны, имел интересные встречи, в частности, с Г. М. Кржижановским, рассказавшим ему о ГОЭЛРО и планах развития народного хозяйства. Аппель и Юнг были приняты Лениным, который подробно расспрашивал их об экономическом положении и политических настроениях немецкого рабочего класса. Поскольку политическая миссия Юнга в России в то время была секретной, то о всех этих внутрипартийных обстоятельствах своей поездки он рассказал лишь спустя сорок лет в книге воспоминаний «Путь вниз». Первоначально Юнг вообще не предполагал предавать поездку гласности. Но затем, когда он осенью 1920 года, возвращаясь в Германию (тоже, разумеется, нелегальным путем), был вынужден задержаться в рыбачьем поселке на севере Норвегии, он использовал это время, чтобы письменно изложить (за вычетом фактов, не подлежавших огласке) впечатления своей поездки. В том же году рукопись под названием «Поездка в Россию»[1] была издана в Берлине.

Юнг приехал в Россию после первых полуторагодичных итогов германской революции, приехал, полный горького разочарования и глубокого недоверия к революционным способностям немецкого рабочего класса. Все, что он наблюдает в России, он воспринимает и оценивает (и сознательно и бессознательно) в сопоставлении с опытом германской революции. Уже с первых страниц он так определяет задачу своей книги: «Там (в России.—*И. Ф.*) я понял, насколько немецкий пролетариат, немецкий народ отстали в смысле самовоспитания для того, чтобы совершить пролетарскую революцию и жить среди обновленного человечества. Растолковать немецкому народу на русском примере идею самодисциплины, общности, братства и взаимной помощи — такова цель этого наспех набросанного очерка» (S. 2). Юнг с раздражением пишет о тех «репортерах, салонных социалистах, литераторах», которые высокомерно и снисходительно, с высоты своего германского превосходства рассуждают о рус-

[1] Franz Jung, Reise in Rußland, Verlag der K. A. P. D., Berlin, o. J.

ской медлительности и безалаберности. Он не видит для этого никаких законных оснований. Напротив, пролетарская революция пробудила в русском народе огромные созидательные силы и организационную энергию, между тем как немецкому рабочему классу — с точки зрения Юнга — нечем гордиться. Одна из глав книги так и называется: «Глава против немецкого рабочего». «Хотелось бы забиться,— восклицает Юнг,— в самый отдаленный уголок земного шара, чтобы только не быть немцем» (S. 16). В своем осуждении немецкого рабочего класса Юнг заходит очень далеко. Прославляя русского рабочего, проникнутого духом интернациональной солидарности, самоотверженности и политического единства, он укоряет германского пролетария в национальной спеси, милитаристских влечениях, бесконечных внутренних фракционных распрях. Он обвиняет немецкий рабочий класс в оппортунизме, в отсутствии революционной отваги, в том, что тот «не сделал ни малейшей попытки понять сущность русской революции» (S. 1). Высоко оценивая большевиков, русских революционных вождей, Юнг жестоко критикует немецких партийных бонз, как мещан и начетчиков, полных самоуверенного сознания своей непогрешимости.

Как мы помним, наблюдения за ходом русской революции заставили и Паке задуматься над слабыми сторонами германской революции. Для таких сопоставлений и выводов были вполне объективные исторические основания. Но характер похвал и порицаний в книге Юнга настораживает. Хотя он приехал в Советскую Россию как неофит в страну своих заветных мечтаний, приехал, по собственному признанию, «чтобы суметь правильно оценить значение русской революции для изменения мира...» (S. 1), но суждения его нередко субъективны. Чувствуется, что наблюдения, сделанные им в России, используются прежде всего как аргументы для продолжения тяжбы, возникшей еще в Германии. Резкость оценок Юнга и его склонность к ультареволюционной фразе проистекают не столько из трезвого политического анализа, сколько из того анархического экстремизма той «детской болезни левизны», которой Юнг был весьма и весьма подвержен. В его революционном красноречии слышится явно геростратовский акцент, когда он, ничтоже сумняшеся, восклицает: «Так пусть при этом погибнут немцы, немецкий

народ. Мы послужим хорошим удобрением для расцвета мировой революции!» (S. 27.) Вместе с тем в ожесточенных нападках Юнга на немецкий рабочий класс сказывалась и досада непризнанного «вождя», неудовлетворенные претензии на руководство. И как логичное следствие этого положения — непримпримо-сектантская позиция по отношению к интеллигенции. Юнг не верит в возможность привлечения интеллигенции на сторону революции и считает излишними всякие попытки в этом направлении. Никаких компромиссов! Достаточно нескольких месяцев, чтобы подучить рабочих на краткосрочных курсах, и тогда всех инженеров к черту! Так должно быть в России, так должно быть и в Германии. Столь же сектантскую, пролеткультовскую программу декларировал Юнг и в области культуры: «Пролетарская школа должна будет с самого начала отказаться от так называемых достижений буржуазной культуры. Пролетарская культура не имеет ничего общего с буржуазной культурой даже и в якобы нейтральных, общечеловеческих вопросах» (S. 22).

Все эти моменты в политической и идеологической позиции Юнга затрудняли ему правильное понимание некоторых важных сторон социалистической революции в России, и все же через посредство его книги многие тысячи немецких читателей получили живую и правдивую информацию. Юнг сумел подметить и в яркой, образной форме рассказать о том, какую огромную творческую энергию высвободила революция в народе и какую активную организующую роль играет большевистская партия в процессе государственного, хозяйственного и культурного строительства в масштабе всей страны. Юнг рассказывает о Мурманске, где англо-американская оккупация оставила после себя хаос, жизнь была дезорганизована, на железнодорожных путях вперемежку громоздился искалеченный и исправный подвижной состав, на улицах высились свалки трофеев, электростанция, водоснабжение, значительная часть жилых домов были разрушены... Далее Юнг описывает, как из Питера или из Москвы прибывает уполномоченный или комиссар в особом вагоне, который становится его штабным помещением. «В обстановке, в которой немецкий административный начальник, американский менаджер от отчаяния рвали бы на себе волосы, русский коммунист совершенно невозмутим» (S. 4). Он привез с собой нескольких товарищей, которые становят-

ся ядром политического и хозяйственного управленческого аппарата. Созываются митинги, опытные агитаторы и ораторы возбуждают активность и инициативу трудящихся. Начинает действовать местный Совет, круглые сутки стрекочет телеграф, поддерживая связь с центром. В первую очередь открываются детские сады и ясли, рабочие клубы, читальни и т. д., и постепенно из хаоса возникает твердь организованного быта, новой, на советских основах построенной жизни. Этот процесс «сотворения мира» Юнг описывает с искренним воодушевлением (и с некоторым отчетливо слышимым подтекстом укора по адресу немецкого рабочего движения), в то же время подчеркивая и романтически преувеличивая значение волюнтаристского начала. Изображая волевых комиссаров, вождей, которые приводят в движение и переделывают на новый деловой лад массу, обладающую «старорусской закваской», Юнг близок (хотя и приходит к этому вполне самостоятельно) к некоторым художественным концепциям ранней советской литературы, к известному представлению об «энергично функцирующих» кожаных куртках...

«Проблеме вождей» в книге Юнга посвящена особая глава. Автор подчеркивает (и здесь с известным элементом назидательности по отношению к немецкому рабочему движению), что русская революция выдвинула истинный тип пролетарского вождя, «вождя, который воплощает в себе дисциплину, личный пример, ясность цели и безошибочность действий» (S. 18). Юнг задается вопросом, в чем основа того полного доверия, которое питают в России трудящиеся массы к своим большевистским вождям. Эту основу он видит в простоте, человечности и демократизме отношений между народом и руководством, в том, что любые руководящие деятели, какое бы высокое положение они ни занимали, подлежат свободной, беспрепятственной критике снизу, что на них распространяется точно та же дисциплина, что и на любого рядового советского работника, что их деятельность протекает публично и открыта всеобщему обозрению, что за свои действия они несут всю тяжесть личной ответственности и что, наконец, они не изображают из себя непогрешимых всезнаек, а напротив, в связи с небывалой исторической новизной стоящих перед Советским государством задач, подчеркивают их трудность и ищут их правильное решение, признавая и исправляя допущенные ошибки, не переоцени-

вая лично себя, а обращаясь за помощью к коллективному разуму и опыту масс.

Юнг изображает Советскую Россию 1920 года с горячей симпатией и чувством революционной солидарности, но в то же время без умиленности и идеализации, в ряде случаев очень проницательно, иногда критически, сумев подметить, несмотря на малый срок пребывания в стране, ее трудные и нерешенные проблемы. Юнг указывает на опасную тенденцию засорения («несмотря на тщательнейший отбор», S. 8) рядов правящей партии карьеристами. Дальнейшие факты внутрипартийной жизни, в частности, неоднократно проводимые «чистки», свидетельствовали о том, что наблюдения Юнга не были безосновательными. В том же 1920 году Юнг констатировал, что крестьянский вопрос, вопрос об экономических отношениях города и деревни и реализации продуктов крестьянского хозяйства, стал «кризисным моментом» в жизни Советского государства. И в данном случае можно признать, что последовавший через несколько месяцев после этого переход от военного коммунизма к новой экономической политике подтвердил справедливость наблюдений Юнга.

Сразу вслед за размышлениями писателя об отношении крестьянства к политике военного коммунизма в его книге «Поездка в Россию» следует бесхитростная, исполненная жизненной конкретности и подлинности сцена, с особой отчетливостью показывающая определенные изменения эстетического существа прежде явно экспрессионистского творчества Юнга. Автор описывает, как на каком-то полустанке, на пути из Мурманска в Петроград, у остановившегося поезда развернулась бойкая торговля. Она велась в три эшелона. Непосредственно с пассажирами общались дети, имевшие при себе небольшое количество товара и мелкую выручку. Второй эшелон составляли бабы, стоявшие несколько поодаль с резервом продуктов и пополнявшие запасы, когда на первой линии уже все было продано. И наконец, совсем далеко, на опушке леса, располагался третий эшелон, мужики — «инкассаторы» и хранители наиболее ценных товаров (жареных гусей и т. п.). К ним все время поступала выручка, а от них, по мере надобности, доставлялись новые товары. Такая дислокация обеспечивала безопасность, фирма работала с минимальным коммерческим риском. В случае облавы патрули могли поймать детей, у которых можно было кон-

фисковать лишь мелочь. Баб поймать было уже очень трудно, а мужики, главные хранители капитала, вообще были вне досягаемости.

В этой живой, полной юмора и наблюдательности сцене рассуждения о политике военного коммунизма и частнособственнических интересах крестьян обретают убедительность зримого и осязаемого реалистического изображения. Такие сцены, рассеянные в книге, придают ей в целом резко иной, во многом противоположный экспрессионизму стилевой облик. Еще более отчетливо и последовательно эта тенденция сказалась в документально-очерковых книгах Юнга, возникших в связи с его следующим, более продолжительным пребыванием в Советском Союзе. В таких книгах, как «Голод на Волге» («Hunger an der Wolga»), «На трудовой фронт в Советскую Россию» («Auf die Arbeitsfront nach Sowjetrußland»), «История одной фабрики» («Geschichte einer Fabrik») и др., написанных в 1923—1924 годах, конкретное, прозаически-документальное описание фактов приходит на смену экспрессионистской экзальтации чувств, бесплотным виденьям, восторгам и проклятиям. Если в творческом развитии Паке впечатления Октябрьской революции и советской действительности вызвали поворот от деловитого прагматического стиля к романтически приподнятому, космическому, проникнутому энтузиазмом восприятию мира, то у Юнга произошел обратный процесс. Советская действительность со своими практическими, реальными, деловыми нуждами и требованиями вернула его из сфер чистой абстрактной духовности на реальную почву трезвых фактов, документально строгого реалистического повествования.

По возвращении Юнга в Германию из первой поездки в Россию (1920) его ждал арест и суд за «похищение корабля». Он был заключен в тюрьму, где смог заняться литературной работой, а между тем на воле, в левой печати, возникла кампания за его освобождение. Через несколько месяцев он был освобожден на поруки и почти сразу отправился в Саксонию, где принимал активное участие в организации восстания и боев в районе Галле — Мерзебург в марте 1921 года. Действуя по поручению КРПГ, Юнг прибегал к авантюристическим методам, отдалявшим его все больше и больше от массового организованного рабочего движения. После подавления восстания в Саксонии он бежал в Голландию, был там интер-

пирован голландскими властями и после проведенного следствия осенью 1921 года выслан в Советский Союз.

Юнг ехал с сознанием, что дорога назад, в Германию, для него на более или менее продолжительный срок отрезана. Он ехал с намерением практически включиться в социалистическое строительство в Советском Союзе. На этот раз он провел здесь два с половиной года и вступил в РКП(б). Он начал свою деятельность на новом поприще в качестве управляющего делами Московского бюро международных организаций помощи голодающим Поволжья. В связи с этим он совершил поездку в Поволжье, в районы голода. Вскоре после этого Юнг получил новое назначение: он возглавил под Екатеринбургом показательное хозяйство, технической базой которого была тракторная колонна, присланная в коммерчески-рекламных целях американской фирмой. Вслед за тем Юнг занялся восстановлением производства и был директором спичечной фабрики в Новгородской губернии. Наконец, переехав в Петроград, Юнг возглавил восстановление завода металлических изделий «Рессора». На этом последнем посту произошел конфликт с ленинградскими губернскими хозяйственными организациями, который и побудил Юнга к его необычному отъезду из Советского Союза.

Несмотря на напряженную организационно-хозяйственную деятельность в трудных условиях, Юнг находил время для литературной работы. В годы его пребывания в Советском Союзе и непосредственно после его возвращения появилось пять книг, связанных с разными сторонами его деятельности и наблюдениями над советской действительностью. Книги эти носили, как уже было сказано, документальный характер, одна из них описывала поездку в Поволжье и представляла собой нечто вроде отчета для Московского бюро международных организаций помощи голодающим Поволжья. Другая книга излагала историю работы Юнга по восстановлению спичечной фабрики. Наряду с документально-очерковыми книгами Юнг выпустил также и некоторые работы с попытками анализа и обобщения государственного опыта Советского Союза. К таким работам относилась его книга «Интеллектуальная Россия сегодня» [1]. О ее содержании известное представление могут дать названия некоторых ее глав:

[1] Franz Jung, Das geistige Rußland von heute, Berlin, 1924.

«Материалистическое понимание истории», «Руководители Советской власти», «Партия», «Пресса и издательства», «Воспитание и школа», «Церковные вопросы и религиозная борьба», «Академические науки», «Национализм и расовый вопрос» и т. д. Особое внимание уделил Юнг характеристике советской литературы и искусства. Посвященные этим вопросам главы назывались — «Владимир Маяковский и его школа», «Серапионовы братья», «Кузница» и родственные группы Пролеткульта», «Эмигранты и предреволюционная литература», «Театр и кино». Анализ этой книги, ее достоинств и недостатков мог бы составить предмет особого исследования, но, во всяком случае, следует признать, что несмотря на некоторые теоретические заблуждения автора, вытекавшие из его сектантско-пролеткультовских предрасположений, и на некоторые, подчас смешные фактические ошибки (Л. Сейфуллину, например, Юнг принимает за мужчину), эта книга была одним из первых в Германии опытов обстоятельной информации о советской литературе и искусстве, написанных с доброжелательных позиций и способствовавших формированию немецкого общественного мнения по этому вопросу.

После возвращения Юнга из Советского Союза и особенно во второй половине 20-х годов начинается его постепенный отход от политической и от литературной деятельности. Сектантско-анархические воззрения Юнга все усиливаются и приводят его к самоизоляции от немецкого рабочего движения. Чтобы избежать судебных преследований за свою прошлую революционную деятельность, Юнг живет по подложному паспорту на имя некоего Ларжа, занимается коммерческим журнализмом.

Годы фашизма Юнг провел в основном в Германии. Он, видимо, занимался подпольной антифашистской деятельностью (возможно, разведывательного характера) — обстоятельства этих лет покрыты довольно плотной, непроницаемой завесой и в значительной мере обойдены даже в мемуарах писателя. Известно, однако, что он был арестован, освобожден, дальше его путь ведет через Прагу, Вену, Париж, Женеву,— он проживает то по швейцарским, то по венгерским документам, во время войны попеременно находится то в странах, оккупированных немецкими войсками, то в нейтральной Швейцарии, заключен в венгерский концлагерь, подвергается опасностям и

преследованиям... Весной 1945 года он оказывается в Италии, где зарабатывает себе на жизнь тем, что выпекает и продает бриоши и пирожки. В конце 40-х годов он переезжает в США.

След Юнга в литературе начинает глохнуть и зарастать со второй половины 20-х годов. В последние два-три года перед приходом Гитлера к власти он пытается вернуться в литературу, издает роман, не имеющий успеха. Пискатор ставит две его новые пьесы, которые также не смогли вернуть к его имени внимание общественности. Затем оно надолго исчезает из немецкой литературы. В 50-е годы Юнг опубликовал несколько газетных статей и — уже незадолго до смерти — книгу мемуаров «Путь вниз».

Эти мемуары были проникнуты духом разочарования во всех принципах и идеалах. В них писатель как бы заново переписывал свои документальные книги начала 20-х годов. Поскольку он возвращается к подлинным фактам своей жизни, уже однажды им описанным, то читатель встречается со знакомыми ему сюжетами, но в совершенно иной трактовке, полной циничесного безверия и горькой насмешки над собой и над всем. Подводя безрадостный итог своей жизни, Юнг объявляет несостоятельными не только свои литературные произведения, но и все увлечения и надежды своей революционной молодости.

Суровый приговор, который вынес себе Юнг, справедлив лишь отчасти. Он действительно не был ни особенно крупным писателем, ни значительным политическим деятелем. Но был определенный период, когда он своей жизнью и своим творчеством вошел в тесное соприкосновение с великими событиями века. И именно всемирно-историческое значение этих событий, которые, пусть не всегда с достаточной глубиной понимания, но, во всяком случае, с искренним желанием автора быть их правдивым хроникером, отразились в книгах Юнга о революционной России,— именно это дает ему право на определенное место в памяти читателей и в истории литературы.

IV

В 1920 году в Советскую Россию, кроме Юнга, приезжали еще несколько немецких писателей. Среди них — Альфонс Гольдшмидт (1879—1940) и Артур Голичер (1869—1939).

Эти (хотя и во многих отношениях очень различные) литературные деятели левого движения, социалистически настроенные интеллигенты, сотрудники авангардистских и радикальных изданий, ораторы революционных митингов и собраний хорошо знали друг друга и были связаны между собой общностью дела и духовных интересов. Юнг, тесно сблизившийся с Гольдшмидтом еще в конце 1918 года, впоследствии писал о нем в своих воспоминаниях: «Он был одним из тех, в те недели не столь уж редко встречавшихся людей с солидным буржуазным положением, которые были готовы пожертвовать всем во имя успеха революции» [1].

Альфонс Гольдшмидт — ученый-экономист и социолог, публицист и журналист — прошел путь от толстовства к марксизму, причем решающей вехой на этом пути была социалистическая революция в России. В 1905 году Гольдшмидт опубликовал свою первую книгу, в которой, анализируя философско-этические основы социальной доктрины Л. Толстого, вслед за великим писателем отрицал революционное насилие и утверждал взамен того идею внутреннего, духовного (т. е. воображаемого) освобождения человека [2].

В дальнейшем изучение капиталистической экономики в ее монополистических формах приводит Гольдшмидта к утопической в данных социальных условиях идее контроля над экономикой снизу. Первые декреты Советской власти (в частности, о рабочем контроле) были для Гольдшмидта откровением: в русской революции он видит единственно верное практическое разрешение коренных социальных проблем современности. Он начинает издавать «Советскую газету» («Räte-Zeitung»), пишет статьи и выступает с публичными докладами в поддержку Октября. В 1920 году он предпринимает поездку в Россию с целью изучения организации советского народного хозяйства. Результатом этой поездки были две книги Гольдшмидта — «Хозяйственная организация Советской России» и «Москва в 1920 году».

Гольдшмидт был одним из первых на Западе литераторов, приехавших в Россию не для газетно-журнального

---

[1] Franz Jung, Der Weg nach unten, S. 130.

[2] Dr. Alfons Goldschmidt, Leo Tolstois soziales Problem, Berlin und Leipzig, 1905.

репортажа, а для глубокого исследования на основе профессиональных, научных знаний. Как ученый-экономист, он был, во всяком случае, автором первого специального труда, в котором компетентно описывалась и анализировалась вся система организации народного хозяйства в России с приложением основополагающих документов советского законодательства в области экономики, а также схем, таблиц, диаграмм... Гольдшмидт не только изучал реальный исторический опыт воплощения принципов социалистической огосударствленной экономики, но и пропагандировал этот опыт как единственную законную альтернативу бесчеловечному хаосу капиталистической экономики. Свое предисловие к книге «Хозяйственная организация Советской России» он заканчивал словами: «Революция является сегодня не только для буржуазной Европы, но, к сожалению, также еще и для части пролетарской Европы делом ужасным и разрушительным. Лишь показ ее организационных задач и достижений может парализовать и уничтожить это бездумное представление... Европа уже слишком много упустила. С 1917 года она имеет пример перед собой» [1].

В противоположность научному характеру этой книги «Москва в 1920 году» представляет собой листки из путевого дневника, калейдоскоп впечатлений. Однако подобно мгновенной фотографии, снятой хотя и на ходу, но в правильно найденном ракурсе и с точной экспозицией, эти беглые впечатления очень емки, и схваченные ими детали выразительны и таят в себе большое содержание. Лишь один пример. Глава о нищенстве: годы войны, блокады, разрухи, голода привели к тяжким последствиям, на улицах Москвы встречаются нищие. Среди них Гольдшмидт подмечает несколько необычную, экзотическую фигуру — бывшего царского генерала. Он нищенствует, обращаясь только к хорошо одетым прохожим, просит с «достоинством», не унижаясь, без профессионального «пения». Нищим он стал не из-за пьянства, болезни, лени или особого вида набожности, а «по убеждению». Это — своего рода политическая демонстрация. Брусилов пошел одним путем, он — другим.

Это умение прежде всего найти значительные, содер-

---

[1] Dr. Alfons Goldschmidt, Die Wirtschaftsorganisation Sowjet-Rußlands, Berlin, 1920, S. 9.

жательные факты и далее увидеть в этих фактах нечто большее, чем они на первый взгляд в себе содержат, отличает всю книгу Гольдшмидта. Именно это и придает ей полемическую убедительность. 1 мая 1920 года автор наблюдает в Москве коммунистические субботники. Он уже наслышан от врагов Советской власти, что труд во время субботников малопроизводителен, что он не дает существенного экономического эффекта, что это, мол, пустая демагогическая шумиха. Гольдшмидт опровергает такую точку зрения, как будто бы и соглашаясь с ней. «Коммунистические субботники,— пишет он,— это больше воспитательная работа, демонстративная работа, чем производительная работа». Среди работавших, убиравших улицы, можно было увидеть Ленина и других руководителей партии. «Это — демонстрации, я это, конечно, знаю. Но никогда прежде таких демонстраций не было. Это — новые демонстрации» [1]. Рутинные критерии, которые применяют в оценке субботников их высокомерные хулители, для Гольдшмидта не являются решающими. Он мерит другой мерой, он подходит к субботникам с точки зрения их воспитательного влияния, их воздействия на формирование коллективистской морали и нового, социалистического отношения к труду.

Почти каждый факт, каждая частность, подмеченные Гольдшмидтом, многозначительны. Он видит признаки утвердившегося интернационального сознания масс в бытовой повседневности советской жизни: в повсеместном распространении клубов иностранных рабочих и военнопленных, в овациях, которыми встречаются выступления зарубежных гостей на рабочих митингах, в огромной популярности вождей международного революционного движения, в широком участии иностранных коммунистов в деятельности центральных и местных советских органов. Он усматривает парадоксальным образом несокрушимую прочность Советской власти в факте относительной малочисленности Коммунистической партии: 600 000 коммунистов при населении свыше 150 000 000 — это очень мало, и народ мог бы легко свергнуть большевиков, если бы... если бы он, напротив, не поддерживал и не стоял за них горой. «Я думаю,— пишет Гольдшмидт,— пожелай кто-

[1] Dr. Alfons Goldschmidt, Moskau 1920, Berlin, 1920, S. 22—23.

нибудь завоевать Советскую Россию вооруженной силой, ему бы пришлось, прорвав красный фронт, с боем штурмовать каждую фабрику. Я думаю, это было бы невозможно, это и оказалось невозможно» (S. 70).

Сила и убедительность книги Гольдшмидта в ее строгой фактичности и отсутствии риторики. «Я говорю лишь то, что видел. Не больше и не меньше. Я вынужден это повторять, иначе подумают, что я приспособленец (Tendenzhalunke)» (S. 35). А поскольку он видел не только хорошее, то он нисколько не умалчивает и о спекуляции на Сухаревке, о бюрократизме, организационной безалаберности и безответственности совчиновников и т. п. Но при этом Гольдшмидт никогда не утрачивает способности различать второстепенное и главное, к детским болезням Советской власти он относится, как писатель и ученый, убежденный в исторически неизбежном торжестве социалистического строя. Эта спокойная уверенность диктовала ему снисходительно-презрительное, часто окрашенное юмором отношение к самодовольным глупцам и ретроградам, врагам русской революции. Юмор по отношению к ним в данном случае — позиция, выражающая сознание исторического превосходства.

Гольдшмидт (не без некоторого ехидства) замечает, что зарубежных друзей, единомышленников в Москве кормят и обслуживают очень скромно, как москвичей, а идейно чуждых иностранных гостей принимают по-царски. «Если бы приехал, например,—продолжает Гольдшмидт,— в Москву Шейдеман, то он был бы, вероятно, принят как азиатский принц... Питаться в Москве Шейдеман смог бы, пожалуй, как в ресторане Скларца в Берлине. Так что, Филипп, давай собирайся в Москву, и прихвати также и Фрица с собой, он здесь не отощает» (S. 28).

Одновременно с Гольдшмидтом в Москве находилась делегация британских тред-юнионов, в том числе и госпожа Сноуден. Вернувшись, она уже успела на страницах «Фоссише цейтунг» высказать какой-то вздор по поводу своей поездки, а Гольдшмидт успевает ей ответить в своей книге. Он, между прочим, вспоминает, что госпожа Сноуден приехала в Россию в крылатой летней шляпке и желтых полусапожках. «Она совершала автомобильные прогулки, ей показывали выставки и учреждения, города и села. Но нужно работать, дорогая моя полусапожковая, крылошляпая, нужно работать, иначе ничего в России не

понять. Когда госпожа Сноуден покинула Москву, подмётки ее полусапожек были еще в полном здравии. Так меня заверили. Когда наша делегация покидала Москву, все подметки и прочая фурнитура были вдребезги. В этом вся разница, моя крылошляпая, полусапожковая...» (S. 101—102.)

Гольдшмидт приехал в Россию в конце апреля и уехал во второй половине июля 1920 года. Увиденное здесь окончательно обратило его на коммунистический путь. Он вступил в КПГ, в дальнейшем неоднократно приезжал в СССР. В 1925 году появилась его новая книга о нашей стране — «Москва сегодня» («Moskau heute»). Кроме научных трудов Гольдшмидта, известностью пользовались и его художественно-публицистические и путевые очерки, в том числе книги «В стране ацтеков» («Im Lande der Azteken», 1920) и «Третье завоевание Америки» («Die dritte Eroberung Amerikas», 1929). Гольдшмидт скончался в эмиграции, в Мексике.

Из совсем других критериев, нежели Гольдшмидт, исходил в своем восприятии и оценке Октябрьской революции Артур Голичер. Его не волновали экономические проблемы социализма, вопросы организации народного хозяйства, материальные стимулы повышения производительности труда и т. п. Более того: в его утопическом представлении заботы Советской власти о рентабельности производства, о рациональной организации и экономической эффективности народного хозяйства были в каком-то смысле вредоносны или, во всяком случае, опасны, ибо они таили в себе угрозу наивысшим (т. е. этическим) ценностям социалистической революции, они вели к бесславным компромиссам и отступничеству от священных принципов абсолютной свободы личности и абсолютного личного бескорыстия в труде и иной деятельности во имя общего блага.

В книге о своей первой поездке в Россию Голичер писал: «Я искал в России религию, а нашел партию». Правда, тут же он добавляет: «Но партию, которая, во всяком случае, стремится всеми средствами политической власти и даже дипломатической хитрости осуществить великую идею, может быть величайшую в истории человечества» [1].

---

[1] Arthur Holitscher, Drei Monate in Sowjet-Rußland, Berlin, 1921, S. 16.

В этих «а» и «но» заключена вся сложность и противоречивость позиции Голичера. Найдя в России не то, что он искал, он все же не вернулся разочарованным. С самого начала он относился к Октябрьской революции с горячей симпатией, он поехал в 1920 году в Россию и вернулся другом нашей страны; в дальнейшем, в 20-е годы, его чувства дружбы и солидарности с Советским Союзом усилились, стали еще более определенными, но при этом он всегда рассматривал проблемы русской революции под углом зрения для него главной и решающей коллизии: коллизии между ее этическим, «религиозным» пафосом и диктуемыми соображениями «трезвой» политики организационными и экономическими мероприятиями Коммунистической партии и Советского правительства.

К моменту первой поездки Голичера в Россию ему уже было за пятьдесят лет. Он был автором нескольких десятков романов, повестей, пьес, книг репортажного характера. Еще в 90-е годы его связывала тесная дружба с Томасом Манном, Кнутом Гамсуном, Франком Ведекиндом. Голичер всегда чувствовал себя изгоем официального буржуазного общества, испытывал вражду к нему, но эти настроения длительное время не были связаны со сколько-нибудь активной политической деятельностью. Лишь в 1917—1918 годах писатель начал сближаться с «подпольными кружками, возникшими в течение последней зимы военного времени, в образовании которых ясно сказалось влияние великой русской большевистской революции» [1]. С весны 1918 года, после открытия в Берлине советского посольства, Голичер становится его частым гостем, здесь он слушает доклады русских товарищей о Советской России, здесь он празднует 22 октября 1918 года в кругу немецких и русских революционеров освобождение из тюрьмы Карла Либкнехта. Вспоминая через десять лет этот вечер, происходивший за несколько дней до свержения Вильгельма II и начала германской революции, Голичер писал: «Все, кто понимал, что только Октябрьская революция в России может быть названа революцией в истинном смысле этого слова, что все происшедшее в России может быть названо единственным воплощением надежд мирового пролетариата,— все эти люди печально, скепти-

[1] Артур Голичер, Жизнь современника, М.—Л. 1929, стр. 451.

ческим взором глядели навстречу надвигавшимся событиям» [1].

В этих событиях Голичер активно участвует. С надеждой наблюдает он взлет революции и с болью переживает ее падение. В особенности мучит его вопрос о долге интеллигента по отношению к рабочему классу, к революционной массе. Вдохновленный идеями русского Пролеткульта, он организует (совместно с Альфонсом Гольдшмидтом и другими представителями революционной интеллигенции) в 1919 году в Германии «Союз пролетарской культуры», который проводит лекции, спектакли, выставки для рабочих. Осенью 1919 года была создана комиссия из представителей различных профессий и общественно-политических кругов для поездки в Россию и изучения положения дел на месте. Голичер был приглашен участвовать в этой комиссии и написать книгу о результатах ее работы. Возникли, однако, трудности политического свойства, поездка не состоялась, и лишь спустя год писатель смог выехать в Россию, на этот раз в качестве корреспондента американского агентства «Юнайтед телеграф». Он провел в России три месяца — сентябрь, октябрь и ноябрь 1920 года, был в Москве, Петрограде и Иваново-Вознесенске, встречался с Чичериным, Луначарским, Бела Куном, Коллонтай и, вернувшись, опубликовал книгу «Три месяца в Советской России».

В ожидании поездки, которая все откладывалась, Голичер уже в 1919 году, по его словам, «все больше разочаровывался в отношении возможности увидеть большевизм в действии в его первозданной и, как мне казалось, наиболее сильной и определенной форме» [2], ибо уже в то время некоторые мероприятия Советского правительства (введение премиального поощрения, трудовой повинности и т. п.) представлялись ему извращением идеальной сущности коммунизма. Обнаружив в Петрограде жалкую частную лавчонку, торгующую компасами, мундштуками и зажигалками, Голичер сокрушается по поводу «этого нарушения одной из фундаментальных заповедей социалистического хозяйства» (S. 171). Не только административные, но и материальные стимулы он отвергает со всем

---

[1] Артур Голичер, Жизнь современника, стр. 473.

[2] Arthur Holitscher, Drei Monate in Sowjet-Rußland, S. 7—8.

пылом парящего над реальной действительностью нравственного максимализма. Он говорит о «мистическом празаконе коммунизма» (S. 216), о «колоколах Нагорной проповеди» (S. 223), которые звучали в первых декретах Советской власти, он ссылается на священные имена Льва Толстого и Петра Кропоткина и с пророческим пафосом возвещает, что «время материализма, как движущей силы исторического развития, миновало... Из политики большевизма должна родиться религия коммунизма». Но этого не будет «до тех пор, пока большевизм вынужденным образом бьется над экономическими проблемами и основами...» (SS. 242, 253.)

Эти утопические и идеалистические представления мешали Голичеру трезво и компетентно разобраться в некоторых реальных сложностях русской революции, прежде всего в ее политических и экономических аспектах. Но освободительный пафос Октября, величие и благородство ленинских идей были ему внутренне близки. Голичер утверждал всемирно-историческое значение русской революции, которая «произвела непреходящий духовный переворот во всем мире» (S. 40). Он преклонялся перед бескорыстием и самоотверженностью большевистских вождей, перед их «презрением к собственной выгоде, к обеспеченности и внешним условиям существования, к своей жизни и смерти» (S. 240). С чувством глубокого волнения описывает он замечательные социальные завоевания революции в области массовой культурно-просветительной работы, ликвидации неграмотности, заботы о детях и т. п.

Важное место в книге Голичера занимали горькие и самокритичные размышления, продолжавшие поставленный еще Альфонсом Паке «вопрос совести». Голичер многократно подчеркивает, что главным источником всех бедствий, переживаемых русским народом, главной причиной голода и разрухи является блокада, интервенция четырнадцати держав и поощряемая ими внутренняя контрреволюция. Он возбуждает обвинение — «страшное обвинение против народов капиталистических и империалистических стран, которые препятствуют неслыханным и беспримерным в истории человечества усилиям горстки энтузиастов, проникнутых высоким чувством долга по отношению к культуре, и мешают им творить их дело» (S. 86). Это обвинение Голичер обращает и против немецкого народа, немецких трудящихся. «Долг классово созна-

тельных пролетариев всех народов заключался бы в том, чтобы защищать Россию и ее пролетарский строй активно или (там, где это оказалось бы невозможным) посредством пассивного сопротивления» (S. 229—230).

Особый интерес — нечто вроде книги в книге — представляли собой главы о состоянии культуры и искусства. Голичер имел ряд интересных встреч и бесед, в том числе со Станиславским и Маяковским (последнего он не называет по имени, но по косвенным признакам можно догадаться, о ком идет речь). В дни третьей годовщины Октября он присутствовал в Петрограде на массовом театрализованном представлении на Дворцовой площади, воспроизводившем штурм Зимнего дворца, и оставил подробное описание этого уникального спектакля. Он сообщил ряд любопытных (хотя в некоторых отношениях апокрифичных или, во всяком случае, требующих проверки) сведений о Горьком, Шаляпине, Коненкове и других видных деятелях русской культуры.

Поездка в Россию, писал впоследствии Голичер,— «неслыханное счастье, выпавшее мне на долю, может быть, единственное счастье, которое могло заслужить это название в моей жизни» [1]. За первой поездкой последовали другие: в 1921 году Голичер в составе Международной комиссии помощи голодающим Поволжья проехал по Волге от Казани до Астрахани, в следующем году он был приглашен на Конгресс Коминтерна, работал с Н. К. Крупской в комиссии по народному образованию, слушал большую речь Ленина. Итогом этих поездок были работы «Вниз по голодающей Волге» («Stromab die Hungerwolga», 1922) и «Театр революционной России» («Das Theater des revolutioneren Rußlands», 1923). В 1927 году Голичер участвовал в Первой международной конференции революционных писателей в Москве.

«Я уловил в душе, что с этой поездкой жизнь моя вступила в новую фазу»,— так писал Голичер, вспоминая осенний день 1920 года, когда он на пароходе отплывал из Штетина в Россию. Предчувствие сбылось. Октябрьская революция действительно оказалась переломной вехой в жизни и творчестве Голичера. Подводя итог пройденному пути, он писал о себе: «Живое общение с небывалой действительностью Советской России дало моей жизни то

[1] Артур Голичер, Жизнь современника, стр. 524.

направление, ту социальную волю, которую не могли во мне пробудить никакие отвлеченные размышления, никакие усвоения близких мне по духу социалистических теорий... Соприкосновение с доктриной коммунизма, облеченной в живую жизнь, дало мне понять, что первый решительный, могучий шаг к осуществлению конечной цели развития человеческого общества предпринят в России» [1].

* * *

В последнее время в Германской Демократической Республике начал пробуждаться интерес к этой забытой литературе. В книге «Действия — убеждения — перспективы», авторитетном издании, подготовленном и выпущенном отделением истории социалистической литературы при Германской академии искусств, дана высокая оценка деятельности тех немецких писателей, которые «в первые годы Советской власти приезжали в страну и в литературных очерках и репортажах создали панораму людей, отношений и событий в Советской России. Наряду с Максом Бартелем и Францем Юнгом, Артур Голичер, Альфонс Паке и ученый-экономист Альфонс Гольдшмидт были первыми авторами обстоятельных работ. Их высказывания о происходящем в России способствовали тому, что прежние представления о России, выраженные в мистифицирующих формулах, как-то «русская душа», «русская даль» или «азиатчина», постепенно были упразднены. И по мере того как мир этих устаревших понятий начал распадаться перед лицом революционных перемен и еще держался лишь как анахроничный реквизит антисоветских кампаний, многие немецкие писатели начали рассматривать Россию как родину социального и политического прогресса» [2].

Начало именно такому пониманию исторической роли революционной России положили авторы первых репортажей о ней. В этом их бесспорная заслуга. Вместе с тем их последующая политическая и литературная судьба в некоторых отношениях поучительна. Для тех из них, чья связь с идеями русской социалистической

---

[1] Артур Голичер, Жизнь современника, стр. 528—529.

[2] «Aktionen — Bekenntnisse — Perspektiven», Berlin und Weimar, 1966, S. 478—479.

революции оказалась поверхностной и непрочной, кто в эгоцентрическом ослеплении отвернулся от нее, это отступничество имело катастрофические последствия. Ренегатство опустошило и обеспложило их. Самый страшный в этом смысле пример — безмерное падение Макса Бартеля, который, изменив делу революции и погрязнув в фашистском болоте, тем самым безвозвратно погубил себя как писатель. Отход Юнга от революционных идеалов также привел его к необратимой личной и творческой деградации.

Напротив, верность знамени Октября, цельность и последовательность коммунистического мировоззрения была той силой, которая определяла плодотворное идейное развитие и творческий рост революционных писателей. Показателен путь Бехера. Октябрь был для него доказательством возможности практического, земного осуществления того, в чем поэт раньше видел лишь светлую утопию и о чем он мечтал в смутных экспрессионистских снах. В 20-е годы Бехер активно выступал в защиту Советского государства против провокаций и военных приготовлений мирового империализма. Особое значение имело для поэта его десятилетнее пребывание в Советском Союзе, который был для изгнанника не только гостеприимным убежищем, но и школой, которой он был многим обязан. В 1953 году он писал: «То новое, что создавалось в Советском Союзе, на протяжении двух последних десятилетий, входило в мое творчество, и, воспринимая это новое, я по-новому осознал себя как поэт, поднялся на новую ступень духовного роста...»[1]

Идейно-художественные свершения, достигнутые немецкими мастерами социалистического реализма в 30-е годы, были достигнуты на пути, у истоков которого — среди других революционных писателей — стояли и авторы первых книг о ленинской России.

---

[1] «Литературная газета», 1953, 5 февраля

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И ЛИТЕРАТУРА СТРАН ВОСТОКА

Введение[1]

Великая Октябрьская социалистическая революция пробудила народы Востока, открыла в их истории новую эру освобождения от колониального рабства. Миллионы и миллионы трудящихся Востока обрели надежного союзника в лице трудящихся России, всего мирового пролетариата. «Мы всегда стояли, — указывал В. И. Ленин, — стоим и будем стоять за самое тесное сближение и слияние сознательных рабочих передовых стран с рабочими, крестьянами, рабами *всех* угнетенных стран»[2].

Огромное революционизирующее значение для стран Востока имели первые декреты Советской власти о мире, о земле, Декларация прав народов России. «Не теряйте же времени и сбрасывайте с плеч виновных захватчиков ваших земель, не отдавайте им больше на разграбление ваших родных пепелищ. Вы сами должны стать хозяевами вашей страны... Вы имеете на это право, ибо ваша судьба в ваших собственных руках», — говорилось в Обращении ко всем трудящимся мусульманам России и Востока, принятом 3 декабря 1917 года.

Великий Октябрь вооружил миллионные массы трудящихся стран Востока ясной перспективой в их борьбе за освобождение от колониального и социального угнетения. Само существование первого в мире государства рабочих и крестьян подрывало силы империалистической реакции во всем мире, создавало новые условия для борьбы народов Востока за свою национальную независимость.

Несмотря на то что силы колониализма и реакции всячески стремились либо замолчать, либо исказить

---

[1] Введение и заключение написаны Е. П. Челышевым.

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 120.

истинный смысл революционных событий в России, идеи Октября живительным потоком хлынули в страны Востока. Сразу же после победы революции в России в большинстве стран Востока начинается новый мощный подъем освободительного движения. Волна революционного движения поднялась в Китае, Японии, Индии, в Корее началось восстание против японских колонизаторов, вооруженную борьбу против иностранных империалистов вели народы Египта, Сирии, Афганистана. Освободительное движение охватило Индонезию.

Многие выдающиеся деятели национально-освободительного движения стран Востока восторженно приветствовали победу первой в мире пролетарской революции, высоко оценивали роль трудящихся России в мировом революционном движении. «Китайская революционная партия выражает свое глубокое почтение революционной партии Вашей страны за ее тяжелую и несравненную борьбу и жаждет сплочения революционных партий Китая и России для совместного ведения борьбы» [1],— писал В. И. Ленину в 1918 году великий китайский революционер-демократ Сунь Ят-сен.

Выдающийся деятель национально-освободительного движения Индии Джавахарлал Неру писал: «Советская революция намного продвинула вперед человеческое общество и зажгла яркое пламя, которое невозможно потушить. Она заложила фундамент той новой цивилизации, к которой может двигаться мир» [2].

В результате победы Октября освободительное движение в странах Востока приобретает общенародный характер, создается и крепнет единый антиимпериалистический и антифеодальный фронт всех патриотических сил, в котором все большую роль играет пролетариат. По мере роста и укрепления первого в мире социалистического государства влияние идей Октября в странах Востока проявляется все ярче и ощутимее. В 20—30-е годы бои с империализмом в странах Востока приобретают все более острый характер. Во многих странах Востока создаются коммунистические партии; стихийная освободительная борьба принимает все более осознан-

---

[1] Цит. по кн.: Пын Мин, История китайско-советской дружбы, Соцэкгиз, М. 1959, стр. 68.

[2] Дж. Неру, Открытие Индии, М. 1955, стр. 24.

ный, организованный характер благодаря участию в ней коммунистов.

Влияние идей Октября в странах Востока усиливается в годы второй мировой войны. Первостепенная роль советского народа в разгроме сил фашизма и реакции открыла в странах Востока новые перспективы развития освободительного движения. Рушится система колониализма, народы Востока становятся на самостоятельный путь развития. Важнейшее значение приобретает помощь Советского Союза, всего социалистического лагеря странам Востока в их строительстве новой жизни.

Животворное влияние Октября ощущается во всех сферах жизни стран Азии. Все более действенным орудием революционной борьбы угнетенных народов Востока становится литература. Важную роль в ее развитии играет передовая эстетическая мысль, отражающая прогрессивные устремления патриотически настроенных слоев интеллигенции стран Востока. Стремясь к демократизации искусства, отстаивая право писателя на правдивое изображение жизни простых людей, передовые литературные деятели стран Востока со всей остротой ставят вопрос о задаче писателя активно воздействовать на жизнь, помогать своему народу в борьбе за свободу. Кобаяси Такидзи в Японии, Премчанд в Индии, Лу Синь в Китае, Сабахаддин Али в Турции, Садык Хидаят в Иране и многие другие передовые писатели Востока заложили основы демократической эстетики, служащей плодотворной почвой для развития литературы, связанной с жизнью.

Бурное развитие освободительной борьбы стимулировало создание прогрессивной литературы, выдвигающей на первый план идею освобождения человека и общества. Уже с начала 20-х годов в большинстве стран Востока создаются предпосылки зарождения и развития такой литературы. В условиях непрерывных гонений и террора, преодолевая болезни роста, прогрессивные писатели стран Востока мужают идейно и творчески, закаляются в борьбе с реакционными течениями. Надежным оружием в борьбе прогрессивных писателей за создание литературы, служащей целям общественного прогресса, становится коммунистическая идеология, все глубже проникающая в сознание народных масс.

Главной тенденцией развития передовой литературы стран Востока становится реалистическое изображение

действительности, стремление связать литературу с жизнью, широко использовать разнообразные и действенные формы для воплощения актуальных тем современности. В художественной прозе набирает силы критико-реалистическое направление, возникают и развиваются тенденции социалистического реализма. В то же время, прежде всего в поэтических жанрах, зарождается и получает широкое развитие революционный романтизм.

Хотя на формирование мировоззрения прогрессивно настроенных слоев интеллигенции стран Востока плодотворное влияние оказывают идеи Великой Октябрьской социалистической революции, тем не менее они еще не могут полностью освободиться от идеалистического мировоззрения. Поэтому наряду с революционным призывом к уничтожению старого мира, наряду с сочувствием к страданиям трудового народа, вместе с мечтой о лучезарном будущем человека в революционно-романтической поэзии ощущается неясность положительного идеала, проявляющаяся в мифологизации действительности, в абстрактности символики, в условности и фантастичности образов, в усложненности поэтического языка.

Образ революции в поэзии становится сквозным поэтическим образом; по мере роста классовой сознательности трудящихся масс Востока этот образ наполняется все более глубоким содержанием. С образом революции поэты стран Востока тесно связывают образ В. И. Ленина.

Воздействие идей Великой Октябрьской социалистической революции на литературы стран Востока проявляется в возникновении и развитии в них новой типологически общей художественной концепции человека. В произведениях передовых художников слова появляется человек труда, бывший «маленький человек», становящийся «большим человеком» новой эпохи. Он решительно заявляет о своих правах, борется за лучшую жизнь, протестует против социальной несправедливости. Иную трактовку и раскрытие получают традиционные темы, например, доля женщины; вместо произведений, в которых оплакивалась тяжелая беспросветная участь женщины — беззащитной жертвы социального неравенства,— многие передовые писатели Турции, Индии, Ирана, Индонезии создают произведения, в которых женщина уже не жертва, а активный борец против феодальных устоев, участник народных выступлений, равноправный член общества.

Усиливается процесс демократизации литературной формы. Передовые писатели постепенно отказываются от традиционного напыщенного языка, от традиционных поэтических канонов, сковывающих свободное развитие литературы, язык и стиль их произведений приближается к народной речи.

Большую роль в развитии прогрессивного реалистического направления в литературах народов Востока играет творчество А. М. Горького, которое помогло восточным писателям и читателям глубже осмыслить величие идей Октябрьской революции, понять истинный смысл социалистических преобразований в Стране Советов.

Усиленному развитию прогрессивных тенденций в литературе способствует консолидация передовых писателей. Как бы ни были различны формы их объединения — задача остается одна: создавать передовую литературу, способную служить общественному прогрессу, проникать в глубины народной жизни и воссоздавать ее в ярких образах. Так, например, в Японии и Китае развертывается движение за сплочение пролетарских писателей, в Индии возникает «Ассоциация индийских прогрессивных писателей», в Индонезии создается «Индонезийский союз журналистов»; в тех же странах Азии, где не было литературных организаций, так, например, в Иране, писатели и поэты группируются вокруг литературных журналов, стремящихся к обновлению литературы.

В 20—30-х годах связь литератур Востока и Запада нашла новую организационную форму. Благодаря активному участию писателей стран Востока в пролетарском литературном движении, Международное объединение революционных писателей (МОРП) стало подлинным Интернационалом революционных литератур мира.

Радикальные перемены, вызванные плодотворным влиянием идей Великой Октябрьской социалистической революции, происходят во всех литературах стран Востока, но происходят они по-разному, в зависимости от уровня, достигнутого к тому времени каждой литературой, от конкретных условий исторического развития каждой страны.

Из всех литератур стран Азии в следующих разделах представлены литературы Индии, Китая, Японии и Турции. Процессы, возникшие в этих литературах под влиянием идей Великой Октябрьской социалистической революции, свойственны большинству литератур стран Азии.

Е. ЧЕЛЫШЕВ

Великий Октябрь и индийская поэзия

О революция! С каждой минутой
Ближе твой грохот, страшнее гроза...

Эти строки из стихотворения «Песня облака» (1920) принадлежат перу известного поэта хинди Сурьяканта Трипатхи Ниралы (1896—1961). Нирала был в то время не одинок. Его пронизанная мятежным духом поэзия является частью общего революционного подъема, начавшегося в Индии в значительной степени под влиянием победы Великой Октябрьской социалистической революции. «Несомненно, что превращение политического движения в Индии из сравнительно узкого, ограниченного определенными группами населения, в массовое движение произошло в период после 1917 года» [1], — пишет известный деятель коммунистического движения Пальм Датт. В 1918—1922 годах по всей стране развернулось массовое антиимпериалистическое движение. Стачки и демонстрации рабочих, восстания крестьян, всеобщий хартал, митинги и столкновения с полицией, репрессии колониальных властей. Именно в это время после варварского расстрела английскими солдатами мирного митинга в Амритсаре в апреле 1919 года Рабиндранат Тагор писал: «Чудовищные преступления, совершенные правительством в Пенджабе при усмирении массовых волнений, были жестоким ударом, напомнившим нам о беспомощности нашего положения в качестве британских подданных в Индии» [2].

Мохандас Карамчанд Ганди, Джавахарлал Неру, Балгангадхар Тилак, Маулана Калам Азад и многие другие выдающиеся деятели национально-освободительного движения Индии высоко оценивали значение Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эру в истории человечества. «Социалистические идеи и

[1] Пальм Датт, Индия сегодня, М. 1948, стр. 338.
[2] P. Mohan, In Imaginary Rebellion, App. VII, p. 685.

влияние Советской революции пришли позднее и дали нашему мышлению мощный толчок, направив его в сторону экономики» [1],— пишет Дж. Неру.

Идеи Октября были близки и понятны в Индии прежде всего благодаря их живой, неразрывной связи с той самоотверженной борьбой, которую в течение многих лет вел индийский народ против колониального рабства, за свободу и независимость родины. Индийские патриоты приветствовали победу великой революции в России, которая породила у них новые надежды, открыла новые перспективы дальнейшего развертывания освободительной борьбы. Они стремились понять истинный смысл и значение русской революции. В ноябре 1918 года индийская делегация была принята В. И. Лениным, а 4 марта 1920 года на митинге индийских революционеров была принята резолюция, переданная В. И. Ленину. В этой резолюции, в частности, говорилось: «Индийские революционеры выражают глубокую благодарность и восхищение великой борьбой, которую ведет Советская Россия за освобождение всех угнетенных классов и народов, а в особенности за освобождение Индии» [2].

В. И. Ленин говорил об огромном влиянии Октября на Индию: «...в той же самой Индии, где задавлено триста миллионов человек английских батраков, пробуждается сознание и с каждым днем растет революционное движение. Все они смотрят на одну звезду, на звезду Советской республики, потому что знают, что она пошла на величайшие жертвы ради борьбы с империалистами и устояла против отчаянных испытаний» [3].

Большую роль в пропаганде революционных идей в Индии играет демократическая печать, на страницах которой выступают многие выдающиеся деятели освободительного движения, прогрессивные писатели и журналисты.

Несмотря на жесточайшую полицейскую цензуру, клевету и дезинформацию буржуазной прессы, несмотря на все попытки колонизаторов исказить истинный смысл социалистической революции в России, передовые люди Индии стремятся донести до своих соотечественников правду о рождении первого в мире государства рабочих и крестьян.

[1] Дж. Неру, Открытие Индии, М. 1955, стр. 414.
[2] «Правда», 20 мая 1920 г.
[3] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 40, стр. 177.

Нужно сказать, что подлинный смысл событий в России не сразу был осознан в Индии. Индийские патриоты обращали внимание прежде всего на те стороны Октябрьской революции, которые были наиболее созвучны, близки и понятны им самим, отвечали целям и задачам их собственной освободительной борьбы. Показательной в этом отношении является статья классика литературы хинди и урду Премчанда, который в простых, доходчивых словах рассказывает своим соотечественникам о русской революции.

«Сейчас голодающий рабочий начинает осознавать свое человеческое достоинство. Он не хочет больше гнуть спину перед богачами... Ведь он тоже хочет жить в хороших домах, хорошо питаться, развлекаться и наслаждаться жизнью. Он ненавидит капитал и хочет навсегда покончить с частной собственностью и финансовой олигархией. Ведя борьбу за социальное равенство, он понимает, что сила его в единстве и сплочении. Он хочет установить на земле такой государственный строй, при котором все богатства и средства существования принадлежали бы ему и равно распределялись бы между всеми трудящимися по их труду и способностям. Ненавидя помещиков, считая их бесполезным классом общества, он хочет отнять у них собственность и передать ее народу» (февраль 1919 г.). Победу пролетарской революции в России Премчанд органически связывает с освободительной борьбой индийского народа. Огромная заслуга Премчанда в том, что в нашей революции он увидел начало новой эры в истории всего человечества. «Наступающая эпоха,— писал он, — будет эпохой рабочих и крестьян... Доказательство тому — все развитие мира. Индия не может оставаться безучастной к урагану, потрясшему вселенную. Вершины Гималаев не могут сдержать его могучего напора. Нельзя в этом сомневаться, хотя народные массы нашей страны еще не пришли в движение. Ведь кто бы мог предположить, что угнетенный, подавленный народ России обладает такой революционной энергией». В письме к своему другу Даянараяну Нигаму — редактору журнала «Замана» Премчанд писал 21 декабря 1919 года: «Я сейчас почти полностью разделяю взгляды большевиков». И далее: «Мир сегодня раскололся на две части. Десятки, сотни миллионов голодных, раздетых людей и горстка богачей, жиреющих от крови бедняков. Эта

вопиющая несправедливость больше не может продолжаться... люди сами возвели стены между низкими и высокими, богатыми и бедными. А раз они это сделали сами, то сами же и уничтожат эти стены самоотверженностью, ценой пролитой крови и пота. По такому пути пошли народы России. Именно это и есть большевизм. В лесу разгорается пожар, реки выходят из берегов, рушатся горы от подземных толчков землетрясения, из-под земли вырываются потоки воды»[1].

Цели и задачи пролетарской революции в России Премчанд стремился сопоставить и связать с растущим движением индийских крестьян, составляющих подавляющее большинство населения страны. «Придет время, — писал Премчанд, — когда поднимется самый многочисленный на земле класс — крестьянство. Если оно совершило революцию в России, то почему же оно не сможет совершить подобную революцию и в Индии?»[2].

Дыхание Октября ощущается в романе Премчанда «Обитель любви» (1921). В этом произведении впервые в индийской литературе появляется образ человека из народа, смело и решительно борющегося за свои права. Крестьянин Балрадж говорит своим односельчанам: «Я получаю газеты, в которых написано о том, что в России крестьяне взяли власть в свои руки. Они там стали полными хозяевами своей судьбы. И в соседней с Россией стране Болгарии крестьяне тоже сбросили с трона царя и сейчас там управляют Советы рабочих и крестьян»[3].

Премчанд не колебался, отвечая на вопрос: «Кому принадлежит земля?» Устами героя романа «Обитель любви» Премшанкара писатель утверждает: «Земля принадлежит тем, кто ее обрабатывает...» — «Такие речи доведут тебя до признания необходимости совершения революции в Индии,— говорит его собеседник.— Ведь лозунг «Земля крестьянам» является одним из главных лозунгов русской революции»[4].

Идеи Октября, оказавшие таким образом большое влияние на развитие индийской общественной мысли, на всю жизнь индийского народа, нашли живой отклик в ин-

---

[1] Амритарай, Премчанд, солдат пера, Аллахабад, 1962, стр. 200—208 (на хинди).
[2] Там же, стр. 202.
[3] Там же, стр. 208.
[4] Там же, стр. 224.

дийской литературе; особенно ярко и отчетливо проявились они в поэзии — самом «оперативном» жанре индийской литературы. Демократические тенденции в поэзии Индии равиваются еще в конце XIX — начале XX века в результате пробуждения национального самосознания ее народов, растущего протеста против колониального рабства. Патриотически настроенных поэтов глубоко волнуют горе и страдания народа, обнищание и разорение родины. Однако они, как правило, не идут дальше сочувствия к обездоленному народу и романтической мечты о его лучезарном будущем. Призыв к освобождению родины, к борьбе за свободу и счастье человека звучит в их творчестве еще весьма приглушенно. Лишь немногие поэты Индии в первые десятилетия XX века создают произведения, пронизанные духом освободительной борьбы. К таким поэтам относятся Мухаммад Икбал (1873—1938) и Браджнараян Чакбаст (1882—1926) в поэзии урду, Майтхилишаран Гупта (1886—1963) и Субхадра Кумари Чаухан (1904—1948) в поэзии хинди, Кешавсут (1866—1905) и Говиндаградж (1885—1919) в маратхской поэзии и некоторые другие.

Октябрьская революция громким эхом отозвалась в индийской поэзии. Поэты многих национальных литератур, разных поколений, различных литературных течений, религиозных взглядов и политических убеждений прославляют ее победу, связывая с ней самые заветные мечты своего народа, стонущего в цепях колониального рабства.

В индийской поэзии зарождается новое направление — революционный романтизм, тесно связанный с передовой общественной мыслью своего времени, отражающий настроения наиболее прогрессивных слоев индийской интеллигенции, не удовлетворенных реформистскими идеями гандизма, искавших более радикальные средства и пути борьбы за независимость Индии, за социальное освобождение трудового народа.

Крупнейшими его представителями являются: Назрул Ислам (р. 1899) в бенгальской поэзии, которого часто называют в Индии «поэт-бунтарь», Сурьякант Трипатхи Нирала (1896—1961) в поэзии хинди — «Неистовый Нирала», как его иногда называют соотечественники, и «поэт юности и революции» Джош Малихабади (р. 1896) в поэзии урду. Тенденции революционного романтизма обнаруживаются и у многих других индийских поэтов.

Великий поэт Индии Мухаммад Икбал в стихотворении «Солнце» из поэмы «Пророк на пути» (1923) говорит о победе революции в России как о восходе солнца, озарившем своим животворным светом мир, погруженный в мрак и отчаяние.

Как солнце ты взошла для нас, о родина труда!
Померкли звезды в небесах,
умчалось вдаль ненастье;
Дух человеческий порвал оковы навсегда.
Вдали от рая плачем мы
о недоступном счастье.
Глядят, глядят на твой восход
и Запад и Восток.
Сияй, чтоб мир холодной тьмы
позор свой видеть мог!

(Перевод Ю. Александрова)

Постепенно, с развертыванием в Индии национально-освободительной борьбы, с ростом политической сознательности народных масс, прогрессивные индийские поэты все глубже и всесторонне осмысливают в своем творчестве значение Октябрьской социалистической революции. Вначале они изображают революцию в абстрактно-символическом плане, лишь как разрушительную бурю, потрясшую вселенную, как ураган, который навсегда уничтожил старый мир.

Одним из первых индийских поэтов, воспевших Октябрьскую революцию, был основоположник современной тамильской литературы Субраманья Бхарати (1882—1921). В конце 1917 года, находясь в изгнании в Пондишери, он пишет стихотворение «Новая Россия», в котором традиционные поэтические образы, связанные с древнеиндийской мифологией, наполняются новым содержанием. Революцию в России поэт называет «открывающей новый мировой период» (югапуратчи), период золотого века света и счастья, великой созидательной «критаюги», сменившей эру темноты и страданий — «калиюгу».

Революцию поэт изображает в образе грозной богини разрушения Кали, ниспровергающей в единоборстве злые силы и освобождающей мир от зла и несправедливости. Богиня Кали бросает свой благосклонный взор на Россию, где царила беспросветная тьма и бесчеловечная жестокость, где «...обман и зло в невиданном изобилии, словно змеи в лесу, расплодились, где простой народ — хлебопашцы терпели неисчислимые бедствия и лишения, где

для всех тех, кто правду стремился найти, были уготовлены тюрьмы и виселицы». От огненного взгляда богини Кали рухнул с престола царь-тиран, на небесах ликуют ангелы, а в аду слышатся крики ужаса и проклятья демонов. Поэт прославляет рождение в России нового общества, подчеркивая прежде всего такие его особенности, как то, что «это строй для народа» и что «...там все граждане равны».

Смотрите, как народ свою жизнь перестроил сегодня!
Для блага людей издаются в России законы,
Вожди революции истину миру открыли:
«Разорваны цепи, навеки покончено с рабством»,
Царизм сокрушен, как стена под ударами грома,
Настала пора замечательной власти народа!

(Перевод С. Ботвинника)

Наряду с образом богини Кали некоторые поэты для выражения всесокрушающей силы народной революции используют образ могущественного бога Шивы. Неразрывное единство сил разрушения и созидания проявляется в его неистовой пляске — тандаве. Шива уничтожает, вытаптывает все старое, отжившее, превращает в развалины старый мир, на месте которого зеленеют ростки новой жизни. В стихотворении Ниралы фантастический танец бога Шивы олицетворяет революционную бурю, сотрясающую вселенную:

Пляши, о неистовый Шива, пляши,
Смерти гремящей танец пляши,
Все на своем пути
Топчи, сжигай, круши!

Но тандав Шивы не только разрушает старый, прогнивший мир, он несет обновление всему живому.

Старые листья превращаются в гниль и прах,
Новые листья распускаются на ветвях...
...Пусть обновленья неустанный закон жесток.
Новые всходы так невиданно хороши...

(Перевод С. Северцева)

Иногда поэты обращаются с мольбой или призывом к мифологическим образам богов Шивы, Рамы, богинь Кали, Сарасвати и т. д., символизирующих революцию, освободить мир от тирании, горя и страданий. В стихотворении «Богиня! Чем я могу служить тебе?» Нирала видит, как люди приносят в жертву богине Кали богатые дары, украшают ее цветами, но у него ничего нет, кроме

песен, в которые он вкладывает всю свою душу, выражает всю боль и тоску, и поэт просит богиню — революцию принять от него в дар эти песни.

В начале 20-х годов в Индии появляются стихотворения, в которых символы и образы, связанные с природой, постепенно приобретают все более глубокий идейный смысл и социальную направленность, пейзажная лирика наполняется революционным содержанием. В стихотворении Ниралы «Поток» (1921) опьяненный собственной силой и энергией мощный поток уничтожает все на своем пути. Ничто не может его остановить. В нем вечное развитие жизни, торжество пробудившихся сил, их стремительное, безостановочное движение вперед. Поток воды сметает все мертвое, ветхое, отжившее, очищает мир, несет ему избавление.

Пусть гремит,
Пусть бежит, непокорный,
Кипит, сокрушая гранит,
Этот мощный поток,
Чье течение вечная юность пьянит!

(Перевод С. Северцева)

Еще более прозрачный образ потока — революции встречается и в поэзии Назрула Ислама. В стихотворении «Буря на реке юности» поэт восклицает:

Как ты удержишь, песчаная дамба,
юности бурный поток?
Кто остановит волну наводненья,
если настал его срок?
...Бурный поток называя грязью,
клювами грифы трясут,
Смерть и гниенье восхваляют,
падаль в когтях несут.
...Новой жизни прилив подходит,
бьет кипящей водой,
Истомленную желтую землю
делает голубой.

(Перевод М. Курганцева)

В стихотворении «Весенний ветер» (1923) Нирала призывает ветер вдохнуть веру в измученных, исстрадавшихся людей, сорвать с них рабские путы, распахнуть двери заржавленных сердец, принести веселый, звонкий смех весны, освободить голубое небо от темного покрова.

Сквозным поэтическим образом индийской поэзии становится дождевое облако — предвестник новой эпохи, символ борьбы и революции. Широкой известностью в

бенгальской поэзии пользуется стихотворение Назрула Ислама «Мятежник», в котором грозовое облако выступает символом революции.

Особое место в поэзии хинди занимает стихотворение Ниралы «Песня облака» (1920), революционный смысл которого особенно ясно обнаруживается при сопоставлении его со стихотворениями Шелли «Ода западному ветру» и «Облако». Эти произведения английского поэта, по свидетельству индийских литературоведов, вдохновляли молодого Ниралу, находили отзвук в его мятежной душе. «Мятежный дух Шелли воплотился в образе западного ветра, у Ниралы же в грозовом облаке» [1],— пишет Р.-С. Варма. Творчество Шелли и других английских поэтов-романтиков оплодотворяет индийскую поэзию в идейно-эстетическом отношении, раскрывает перед ней новые пути художественного осмысления действительности.

Подобно Шелли, стремящемуся слиться с ветром, стать его товарищем и попутчиком в свободных странствиях по свету, Нирала обращается с просьбой к грозовой туче унести его с собой в тот мир, «...где гром гремит и молнии сверкают». Как и Шелли, Нирала жаждет обновления и изменения мира, в то же время поэтический образ его по сравнению с образом Шелли более осязаем и социально насыщен. Идейная позиция автора «Песни облака» определяется его ненавистью и презрением к угнетателям, сочувствием и симпатией к угнетенным; образ грозовой тучи — революции в нем имеет две резко очерченные грани: революция как сила, способная разрушить ненавистный мир, уничтожить зло и насилие, и революция как огромная созидательная сила. Приближается грозовая туча, все слышнее раскаты грома, все сильнее порывы ветра, весь мир насилия и эксплуатации объят ужасом и смятением. Грозные силы разбушевавшейся стихии обрушиваются на ненавистный старый мир, туча осыпает молниями высокие неприступные горы, ранит их, наполняя смятением и ужасом, от ливня дрожит земля, сердце ее останавливается. Но молодые ростки на иссохшей земле, поблекшие и засохшие от нестерпимого зноя, с нетерпением ожидают живительной влаги, привет-

[1] Р.-С. Варма, Английское влияние на поэзию хинди, Канпур, 1954, стр. 172 (на хинди).

ствуют тучу, радуются ее приходу. Обильная влага наполняет их красотой и силой, и там, где была лишь засохшая земля, распускаются прекрасные лотосы.

...Гром нарастает, удар за ударом,
Наземь обрушилась ливней стена,
Молнии грозно блестят, и недаром
Страхом вселенная потрясена...
Но улыбаются юные всходы,
Нежные стебли в лугах обнялись,
С радостным трепетом ждут непогоды,
Машут руками и тянутся ввысь...
Туча плывет в небесах потрясенных,
Пусть перед нею трепещет злодей,
Близится счастье для всех угнетенных,
Всех истомленных нуждою людей.

(Перевод С. Северцева)

Гирлянда романтических символов в конце стихотворения неожиданно обрывается, и перед нами рельефно и отчетливо проступает образ бедняка крестьянина, молящего небо сжалиться над его несчастной судьбой, послать дождь, спасти его гибнущий от засухи урожай:

...Слышит торжественный гром над собою
И забывает о горькой судьбе.
Руки потрескались, плоть полусгнила,
Ребра торчат изможденной груди,
Высосал голод все соки, все силы...
О море жизни! Приди!.. Приди!..

(Перевод С. Северцева)

Таким образом, вначале у Ниралы проступает первая грань образа революции — это «облако гнева»: громовержец, тираноборец, наполняющий ужасом сердца эксплуататоров, символизирующий разрушительные силы революции, беспощадно сметающий старый мир, и уже потом оно — «предвестник весны» — омывает землю, насыщает ее живительной влагой. «Стихотворение Ниралы «Песня облака», — по словам индийского литературоведа Рамвиласа Шармы, — наполнено эхом боев Великой народной революции 1917 года, которая пошатнула основы мировой капиталистической системы»[1].

---

[1] Р.-В. Шарма, Независимость и национальная литература, Бенарес, 1956, стр. 114 (на хинди).

Все больше наполняется социальным смыслом традиционный в индийской поэзии образ утренней зари, побеждающей тьму, пробуждающей жизнь в дремлющей природе, рождающей в душах людей новые надежды. Еще в конце XIX века Рабиндранат Тагор вкладывает в образ зари мечту о новой жизни и обновлении мира:

Вставай же, вставай, солнце, возьми меня с собой.
Направь к востоку ладью своей зари.

В стихотворении Тагора «Надежда опустевшего сердца» (сб. «Маноши», 1890) изображена безжизненная земля, густой мрак, люди-узники скованы цепями. Но непоколебима вера в неизбежность наступления солнечного утра, представляющегося поэту в виде девы-зари. В прекрасной величественной песне «Душа народа» (1911), ставшей гимном Индийской республики, образ зари уже символизирует наступление новой эры в жизни индийского народа. Сама индийская действительность того времени еще не дает возможности Тагору и другим поэтам наполнить этот образ более конкретным содержанием.

В индийской поэзии 20—30-х годов из романтического предчувствия, из абстрактной, неосознанной мечты о совершенной жизни образ зари становится все более ясным осмыслением и выражением неизбежности революционных изменений действительности. Образ зари в стихотворении «Рассвет» поэта хинди Сумитранандана Панта (р. 1900), так же как и образ потока, имеет как бы два аспекта: заря, рассеивающая мрак, сковывающий на земле все живое, и заря, создающая новую жизнь.

Свежим золотом брызни
над преддверием будущей жизни,
Обновленной отчизне
дай впервые вздохнуть горячей
И железные сети
непроглядных и душных столетий
Разорви на рассвете
торжествующим взмахом лучей.
Путь народу расчисти —
путь великих познаний и истин.
Как твой блеск бескорыстен
и безоблачна ясная высь!
К человеческим силам,
что во мраке томились унылом,
Животворным светилом
прикоснись же скорей, прикоснись!

(Перевод С. Северцева)

Рядом с образами природы, наполненными большим социальным смыслом, в индийской поэзии все отчетливее проступает образ человека, мужественно вступающего в борьбу со стихией. В стихотворении Ниралы «Переправа» (1921) поэт утверждает, что лишь самоотверженная борьба может принести победу. На реке разыгралась буря, волны обрушиваются на лодку, сорван руль, кругом мрак и разбушевавшаяся стихия, гибель и смерть... Но, напрягая последние силы, гребец борется с потоком и неуклонно ведет лодку вперед, к едва заметному во мраке берегу. Аналогичный образ рулевого в стихотворении Назрула Ислама «Держись, рулевой!» (1922) приобретает еще более определенный социальный смысл, воспринимается как образ вожака, ведущего за собой людей в их мужественной борьбе за свободу.

Тонет народ в океане бедствий,
как неумелый пловец.
О рулевой! Когда же решимость
ты обретешь наконец?
...Наступает час испытанья.
Веди к свободе народ!
Качается лодка, вода прибывает,
эй, рулевой, держись!

Образ человека-борца пронизывает всю поэзию Назрула Ислама, Ниралы, Джоша Малихабади. Их гуманизм приобретает активный характер, проявляющийся в стремлении возвеличить человека, внушить ему чувство собственного достоинства, освободить его от горя и страданий, вдохновить на борьбу за лучшее будущее. Прошло то время, когда человек был низведен до положения бессловесного животного,— утверждает Назрул Ислам.

Говори, герой,
Говори, человек
С гордо поднятой головой!
Говори —
Голова твоя выше вершин Гималаев.

В стихотворении «Человек» (1925) он прославляет Человека, свободного и гордого, Человека с большой буквы.

Я песню равенства пою
для всех живущих на земле.
Ведь выше человека нет
на этом свете ничего...

Но плохо еще живется человеку, душа и тело его закованы в цепи рабства.

Гибнут в мрачных тюрьмах герои.
О, как много на свете зла!

И поэт-бунтарь призывает к разрушению мира зла и насилия. Он смело бросает вызов поработителям и угнетателям родины, зовет пробудившийся народ к решительной борьбе за свободу.

Разрушь засовы, сбей замки,
— и шире двери распахни!
Тяжелый молот подними,
ударь с размаху по замкам...

Назрул Ислам непоколебимо верит в конечную победу человека над силами зла.

Победит человек! Ведь в мире
выше нет тебя, человек.
Рабству смерть! Не знайте покоя,
не смыкайте усталых век.
Не склоняйте голов перед сильным,
будьте дерзки, будьте горды...

В своем известном стихотворении «Идущим впереди» (1926) Назрул Ислам зовет юность мира — «боевой отряд» — в решительный бой, призывает рабочий класс, «сыновей земли и солнца», сплотиться и возглавить борьбу всего человечества за свободу.

Вперед, боевой отряд!
Шире шаг, смелее взгляд!
...У бога Шивы — огненные стрелы.
У нас с тобою — молот и кирка.
...Мы — разрушители извечной ночи,
...Мы — тысячи, идущие на приступ
Неотвратимой поступью, вперед!
...Смелее в битву, юные герои!
Дверь открывайте в будущее силой,
Не жалостливой просьбой, не молитвой.
Подняв отчизны гордый стяг, вы стали
Грозней, чем разъяренные слоны[1].

С этим стихотворением Назрула Ислама перекликается стихотворение Джоша Малихабади «Пусть темницы падут» (1921), которое сразу сделало поэта кумиром патриотически настроенной молодежи. Все это стихотворение пронизывает идея тираноборства, оно звучит как призыв к борьбе за свободу. Содрогаются стены темниц, узники

[1] Здесь и выше поэтические переводы стихотворений Назрула Ислама выполнены М. Курганцевым.

разбивают кандалы, гневом сверкают их глаза, им не страшны жерла пушек... Боевым кличем звучит финал стихотворения:

Поднимайтесь! Чтоб гром сотрясал темницы!..
Торопитесь! Чтоб узники стали свободны!
Вставайте! Чтоб мрачные стены пали!
Торопитесь! Чтоб пали оковы!

«Коль выходит на бой человек, пусть он с солнцем самим сразится!» — восклицает Джош в другом своем стихотворении.

Для индийской поэзии революционного романтизма характерно обращение к героическому прошлому Индии. Стремясь пробудить в сердцах людей патриотические чувства, вдохновить их на борьбу за свободу, поэты призывают учиться мужеству у своих великих предков. «Где былое величие Индии, где родина-мать мудрецов Джаймини, Патанджали и Вьясы, на груди которой росли Рама и Кришна, Бхима и Арджуна — боги, воплощенные в людей?» — спрашивает Нирала в стихотворении «К развалинам» (1923). Все исчезло. Остались лишь руины, напоминающие о великом прошлом Индии, перед которыми поэт преклоняется, прося у них благословения и защиты. В поэме «Письмо великого Шиваджи» (1922), написанной в форме обращения вождя маратхского народа Шиваджи (XVII в.) к махарадже Джай Сингху, который изменил соотечественникам и перешел на сторону могольского императора Аурангзеба, Нирала бросает упрек всем тем, кому не дороги интересы порабощенных народов Индии. Устами Шиваджи поэт призывает своих соотечественников к священной борьбе за свободу родины:

Если меч обнажен для борьбы справедливой,
Он звенит и отважному напоминает
О мученьях рабства, о счастье свободы.

Не вымаливание милостей у поработителей, а решительная всенародная борьба, готовность пожертвовать жизнью во имя спасения родины могут принести избавление.

Если разум в тебе не померк и в крови
Не угасла отвага,— примкни к своим братьям,
В углях бедствий людских раскали их мечи
И о твердую волю клинки наточи.

(Перевод С. Северцева)

Лишь объединившись, забыв все междоусобные распри, можно победить в борьбе за свободу родины — таков итог поэмы, и он звучит в призыве «Объединяйтесь!», которым она оканчивается. В годы все более распространяющегося в Индии влияния идей Ганди, с его проповедями ненасилия в борьбе с колонизаторами, произведения, подобные этой поэме Ниралы, имели особо важное значение благодаря их революционному пафосу, призыву к вооруженной борьбе против колониального рабства.

Вслед за революционным подъемом начала 20-х годов освободительная борьба в Индии развертывается с новой силой в 1929—1933 годы. Крепнет единый антиимпериалистический и антифеодальный фронт, в котором все бо́льшую роль играет рабочий класс. Широкий размах рабочего движения создает благоприятную почву для распространения в Индии марксистской идеологии. Еще в начале 20-х годов в ряде промышленных центров Индии возникают коммунистические группы, большую роль в широкой пропаганде идей марксизма играет революционная печать. Одна за другой возникают газеты на языках народов Индии: «Крантн» («Революция»), «Ганавали» («Голос народа»), «Кирти» («Рабочий»), «Мехнаткаш» («Трудящийся»), «Маздур Кисан» («Рабочий крестьянин») и другие, которые способствуют соединению научного социализма с рабочим и крестьянским движением. В 1933 году создается Коммунистическая партия Индии, которая уже через год была официально запрещена, в стране усиливаются жестокие репрессии против патриотов.

Уже революционный подъем 1918—1922 годов со всей очевидностью показал, что решающей силой национально-освободительной борьбы в Индии являются рабочий класс и крестьянство. «Нет сомнения в том, — писал Премчанд, — что движение за независимость — это движение трудящихся масс»[1]. Именно поэтому в 20—30-е годы индийская литература поворачивается лицом к народу, наполняется демократическим содержанием, на ее страницах появляется новый герой, человек из народа. Писатели все более решительно поднимают голос в его защиту, протестуют против нечеловеческих условий существования.

---

[1] Амритарай, Премчанд, солдат пера, стр. 460.

Большое значение в развитии реалистических тенденций в индийской литературе имело широкое знакомство многих индийских писателей с творчеством Горького. «Начиная с Премчанда до наших дней каждый современный прогрессивный писатель Индии знаком с произведениями Горького» [1], — пишет индийский литературовед Р.-С. Варма.

Творчество Горького помогло индийским писателям, широким кругам индийской общественности лучше осознать величие идей Октябрьской социалистической революции, понять истинный смысл социалистических преобразований действительности в Стране Советов. «Русская революция и Горький убедили нас в том, что на огне, бушующем в России, можно выковать революционные песни, что песни эти могут поднять дух тех, кто их слушает» [2].

Прогрессивный бенгальский писатель и литературовед Гопал Халдар говорит о том, что «...когда в 1925 году на бенгальский язык был переведен роман «Мать», он оказал такое влияние на бенгальскую литературу, революционное движение, какое до него не оказывало ни одно произведение. Повсеместное признание этого романа было подготовлено Октябрьской революцией» [3]. «Каждый индиец должен прочитать роман Горького «Мать» и задуматься о бедственном положении своей собственной родины» [4], — пишет переводчик этого романа на язык хинди Чхавинатх Пандей. Английские колониальные власти всячески пытались воспрепятствовать распространению произведений Горького в Индии, которые рассматривались как революционная литература. Так, например, в газете «Эдванс» от 17 апреля 1937 года было опубликовано сообщение о том, что при аресте индийских коммунистов у них была изъята коммунистическая литература, в том числе произведения Горького, в первую очередь его роман «Мать».

---

[1] Р.-С. Варма, Английское влияние на поэзию хинди, стр. 225.

[2] Али Сардар Джафри, Путь песни. — «Иностранная литература», 1956, № 11, стр. 180.

[3] Гопал Халдар, Связи между русской и бенгальской литературами. Доклад на Международном съезде славистов, М. 1958 (стенограмма).

[4] Горький, Сердце матери. Перевод на хинди Чхавинатха Пандейя, Дели, 1933, стр. 4.

Однако никакие рогатки колониальной цензуры не могли помешать распространению влияния Горького в Индии. Влияние горьковского активного гуманизма, горьковских идей, образов, характеров ощущается в произведениях многих индийских писателей. Их герои — обездоленные бедняки, живущие в грязных, зловонных трущобах, мучаются, часто гибнут, но нельзя убить их мечту о светлой жизни, при всех обстоятельствах они сохраняют благородный облик человека.

В значительной степени под влиянием творчества Горького многие индийские поэты от абстрактно-гуманистической мечты об освобождении человеческого духа приходят к пониманию проблем социальной несправедливости, классового характера общества. «В новом крутом повороте творчества Ниралы (имеется в виду наполнение его творчества в середине 30-х годов реалистическим содержанием.— *Е. Ч.*) большую роль сыграло его знакомство с произведениями Горького» [1].

Оказывает влияние Горький и на Панта. Вопреки широко распространенным в Индии взглядам Ганди, считавшего индийское крестьянство основной силой общественного развития, главную роль в революционном изменении действительности, по мнению Панта, предстоит выполнить рабочим. «Пионером народной революции», «архитектором новой жизни», «настоящим властелином мира», «очищенным священным трудом, словно омытым святой водой Ганга...» называет рабочего Пант в стихотворении «Рабочий» (1937). Однако Пант, как и многие другие индийские поэты-романтики, был еще весьма далек от правильного понимания социальной сущности человека, законов развития общества. Он все время пытается найти компромисс между идеалистическими и материалистическими идеями, между гандизмом и марксизмом.

Одним из первых индийских поэтов-коммунистов был Хасрат Мохани (1875—1951), который, по его собственным словам, «...в русской революции увидел солнце, свет которого он хотел распространить в своей стране». В 1925 году Хасрат был председателем Всеиндийской конференции коммунистов. «Коммунизм — это самая совершенная и конечная форма политических взглядов»,—

---

[1] Р.-С. Варма, Английское влияние на поэзию хинди, стр. 224.

писал он в редактируемом им журнале «Урду-э-Муала» [1]. На страницах своего журнала Хасрат регулярно помещал статьи, раскрывающие сущность коммунистических идей, учения В. И. Ленина, материалы о жизни советского народа. Страстно и последовательно отстаивал Хасрат Мохани марксистские принципы и в своих стихах. Критикуя ненасильственные методы борьбы, Хасрат восклицал:

Если мы будем сидеть, крутя прялку, как Ганди,
То не сможем перевернуть мир, как это сделал Ленин.

Хасрат был одним из первых индийских поэтов, прямо и определенно заявившим о рабочем классе как о главной ударной силе революции:

Рухнули старые порядки,
Пал царизм, уступив демократии место.
Дрожат от страха капиталисты — и поделом.
Мир убедился, наконец, в силе рабочих.

В газели «Место социализма» (1925) Хасрат выражает основные принципы общества, основанного на социалистических началах. Хасрат утверждает, что идеалами этого общества являются: общественная собственность, свобода личности, наука и культура, служащие интересам всего народа.

В Советском Союзе Хасрат увидел осуществление вековой мечты всего угнетенного человечества. Он писал:

Мир правды искал веками,
И лишь советские люди всем
показали истинный путь к свободе.

Хасрат не сомневается в том, что все народы мира, в том числе и его соотечественники, пойдут по пути, проложенному советским народом.

И здесь неизбежно победу одержат Советы.
И двинутся годы тогда ускоренным маршем,
За год пробежав двадцатилетье.

Несмотря на то что около половины своей жизни Хасрат провел в тюрьмах, его гражданская лирика почти лишена пессимистического звучания, она пронизана пафосом высокой гражданственности, духом жизнеутвер-

[1] «Урду адаб», Хасрат Намбар, Алигарх, 1951, стр. 173 (на урду).

ждающего оптимизма. Вслед за Мухаммадом Икбалом Хасрат мастерски использует традиционную поэтическую форму газели для выражения острополитических злободневных идей. Вот пример одной из таких газелей Хасрата:

Долго ль будет еще царить произвол,
а счастье отчизны будет лишь сном
волшебным?
Долго ль будут еще наши сердца полны
страха и отчаяния и будем мы
робкими и нерешительными?
Долго ль будет царить вековой обман,
а угнетенные будут терпеть страданья?
Долго ль будут еще наш народ
обманывать реформами?
Долго ль будет еще тиранство прикрыто законом,
как маской лицо,
Долго ль будут еще богатства несметные
Индии нашей в руках чужеземцев?
Долго ль ты, о свободный Хасрат, будешь
пытки терпеть в заключенье лишь
за то, что вступил на
решительный путь борьбы?

В умелых руках мастера классическая форма газели с ее традиционным редифом превращается в стихотворение большой эмоциональной силы и выразительности.

Однако, как и многие другие поэты, писавшие на урду, Хасрат Мохани не мог полностью освободиться от традиционного идеалистического миросозерцания. Будучи убежденным мусульманином, Хасрат делал попытки соединить ислам и коммунизм, утверждая, что, как и коммунизм, ислам нетерпим к капитализму.

По мере роста классовой сознательности народных масс все шире и глубже становится влияние идей Великой Октябрьской социалистической революции на самые широкие слои индийской общественности. Многие видные деятели национально-освободительного движения Индии говорят о плодотворности этого влияния. «Изучение Маркса и Ленина оказало огромное влияние на мое сознание и помогло мне увидеть историю и современную жизнь в новом свете...— пишет Джавахарлал Неру.— Практические достижения Советского Союза также производили чрезвычайно глубокое впечатление» [1].

[1] Дж. Неру, Открытие Индии, стр. 24.

Дальнейшему распространению в Индии революционного влияния Октября, идей марксизма способствовали успехи социалистического строительства в СССР. «Результаты выполнения пятилетнего плана в России превосходят все ожидания,— писал Премчанд в 1932 году.— Темпы экономического развития там такие, каких еще не знала история человечества... Такие успехи возможны лишь в стране, где у власти находится сам народ и все совершается во имя его пользы и процветания» [1].

Огромное влияние на общественное мнение в Индии оказала поездка в Советский Союз в 1930 году Рабиндраната Тагора и его блестящее публицистическое произведение «Письма о России» (1931). То, что увидел Тагор в нашей стране в трудные годы борьбы за укрепление социалистического государства, поразило и глубоко взволновало его. В Советском Союзе Тагор пробыл всего лишь две недели, но и за этот короткий срок он сумел увидеть и правильно оценить многие стороны советской действительности. «Меня привело здесь в восторг то, что вы впервые дали возможность приобщиться к просвещению всему народу, открыли перед ним двери школ, театров, музеев,— говорил Тагор.— Моя мечта — создать свободного человека, связанного с трудом... Я убежден, что ваша идея очень похожа на мою мечту. Вы в деле создания творческой личности делаете то, что я, как одиночка, сделать не могу. В этом ваша бессмертная заслуга перед человечеством» [2].

Огромное впечатление произвели на Тагора преобразования в советской деревне, в те годы только что вступавшей на путь коллективизации. На вечере встречи с крестьянами в Центральном Доме крестьянина Тагор говорил: «Если мы сможем научиться вашему опыту, мы будем в состоянии разрешить крестьянскую проблему в Индии наиболее эффективным способом» [3].

Бурно развивающуюся поросль новой жизни в Советском Союзе Тагор сравнивал с удушающей атмосферой колониального рабства, нависшей над его собственной родиной. «И я мечтаю о времени, когда станет возможным для моей страны древней арийской цивилизации

[1] Амритарай, Премчанд, солдат пера, стр. 514.

[2] «Вечерняя Москва», 13 сентября 1930 г.

[3] «Rabindranath Tagore in Russia».— «Visva Bharati Bulletin», N 15, 1930, pp. 3—4.

также получать великое благословение на образование и равные возможности для всего народа. Я благодарен, истинно благодарен всем вам, кто помог мне представить в своем сознании мечту об освобождении вечно скованного человеческого разума» [1].

Еще по дороге из Советского Союза в Индию Тагор рассказывал многим людям о Советском Союзе. Буржуазные газеты стран Запада печатали его интервью под сенсационными заголовками: «Тагор — друг русских», «Индиец — друг русских» и т. п.

В своих «Письмах о России» Тагор говорит о великом морально-политическом единстве советского общества, замечая попутно о том, что «такое глубокое единение невозможно в других странах, где эгоистическое соперничество из-за денег и власти разъединяет общество» [2]. Он подчеркивает мудрое разрешение национальной проблемы в нашей стране, отмечает небывалый размах культурного строительства, просвещения и образования, подъем трудового энтузиазма миллионов людей, вдохновляемых передовой идеей строительства социалистического общества. «Если бы я не увидел собственными глазами,— писал он,— я бы никогда не поверил, что всего за десять лет в России они не только вывели из тьмы невежества и унижения сотни тысяч людей и не только обучили их грамоте, но и воспитали в них чувство человеческого достоинства» [3].

Большой интерес представляет попытка Тагора осмыслить международное значение Великой Октябрьской социалистической революции как важнейшего стимула, вызвавшего подъем освободительной борьбы угнетенных народных масс всего мира.

«Предпосылки для революции существуют повсюду, но происходят революции только в определенных странах мира... В России обездоленные и бесправные массы подвергались самому жестокому угнетению со стороны тех, в чьих руках сосредоточились богатство и власть. Поэтому именно в России чудовищное неравенство между угнетаемыми и угнетателями потребовало потрясения са-

---

[1] «Rabindranath Tagore in Russia».— «Visva Bharati Bulletin», N 15, 1930, p. 38.

[2] Рабиндранат Тагор, Соч., т. 12, Гослитиздат, М. 1965, стр. 206.

[3] Там же, стр. 281.

мих основ... Призыв русской революции... обращен ко всему человечеству. Сейчас в мире есть лишь один народ, который заботится не только о своих собственных интересах, но и о судьбах всего мира» [1].

Будучи весьма далеким от марксизма, Тагор, однако, сумел проникнуть зорким взглядом большого художника во многие сферы жизни советского общества, по достоинству оценить величие и плодотворность идей Октябрьской социалистической революции.

Таким образом, в конце 20-х — в 30-е годы Великая Октябрьская социалистическая революция все глубже и шире воспринимается передовой индийской общественностью во всем ее конкретно-историческом своеобразии. Все более интенсивно проникаются ее идеями широкие народные массы. Это не могло не отразиться в прогрессивной индийской поэзии того времени, чутко улавливающей все более ускоряющийся ритм общественно-политической жизни страны. «Нищие, жестоко эксплуатируемые индийцы с надеждой и восхищением следили за новой жизнью народов Советского Союза, казавшейся им каким-то чудом, осуществлением их вековых мечтаний,— пишет доктор Нагендра.— Как могла литература хинди оставаться безучастной к этому влиянию?» [2] На литературную арену Индии в 30-е годы выходит большая группа поэтов, успешно продолжающих и развивающих тенденции революционного романтизма Назрула Ислама, Ниралы и Джоши Малихабади. Это были Рандхарисинх Динкар (р. 1908) и Нарендра Шарма (р. 1913) — в поэзии хинди, Исрар Ульхак Маджаз (1915—1955) и Али Сардар Джафри (р. 1913) — в поэзии урду, Шуканию Бахттагария (1926—1947) и Пробхатмохон Бондопаддхай (р. 1904) — в бенгальской поэзии, Шри Шри (р. 1910) — в поэзии телугу, и многие другие.

Революционно-романтические мотивы звучат в эти годы и в творчестве ряда поэтов-романтиков старшего поколения, таких, как, например, Сумитранандан Пант в поэзии хинди, Фирак Горакхпури (р. 1896) в поэзии урду, встречаются они и в поэзии классиков индийской литературы Рабиндраната Тагора и Мухаммада Икбала.

---

[1] Рабиндранат Тагор, Соч., т. 12, стр. 241.

[2] Нагендра, Сумитранандан Пант, Агра, 1957, стр. 141 (на хинди).

В поэзии 30-х годов образы природы и древнеиндийской мифологии продолжают играть первостепенную роль в осмыслении действительности, в изображении революционного изменения мира. В стихотворении Динкара «Гималаи» из сборника «Пылинка» (1935) Индия предстает перед нами в образе упавшей на колени несчастной опозоренной Ситы. Поэт вопрошает родину-мать, где ее былое величие, почему забыты бессмертные подвиги ее сыновей. Обращаясь к Гималаям, символизирующим величие духа индийского народа, его непреклонную волю к борьбе за свободу и независимость, поэт призывает их пробудиться от векового сна:

Обратите взоры на север,
Там страна свое счастье сеет,
Подымайте мощные громы,
Вы ж божественны и огромны!
...Передайте великому Шиве—
Пусть он бурю опять пошлет,
И над Индией клич промчится,
На борьбу сзывая народ.

(Перевод В. Корнилова)

В другом поэтическом сборнике Динкара — «Крик» (1939) — революция полностью захватывает мир чувств и переживаний поэта. В стихотворении «Дурга» революция выступает в образе богини-воительницы Дурги, приводящей в смятение всю вселенную:

Но вот потряс всю землю мощный гул,
Огонь из преисподней полыхнул.
...Сверкнула молния, разнесся гул,
И мощный вихрь всемирный прах взметнул.
...И ураган неслыханный возник.
Наш старый мир живет последний миг.
...Богиня новой эры, для врага
Настал возмездья час! Пророчь, Дурга!

(Перевод В. Сикорского)

Идея титанической силы революции находит наиболее яркое воплощение в стихотворении Динкара «Открывающая все дороги». Революцию в этом стихотворении снова олицетворяет богиня-воительница Кали. От ее поступи «...прогибается земля, вздрагивает небосвод, сгорают ад и рай, рушатся утесы». Богиня Кали появляется тогда, когда «...герой в оковах смолк и всюду властвует порок... когда голодный изнемог, чтоб наслаждался

паразит; когда палач народ казнит. Когда... правительства — трусливый сброд, несправедливости оплот...».

Вместе с богиней-революцией в бой за свободу идут мужественные люди:

Иду с безумием в очах.
...От ярости моих речей
Дрожат сердца у палачей,
Смеюсь над кознями царей
И, словно ураган иль смерч,
Я тронам предрекаю смерть...
На зовы бедняков пришла,
Что в мире гибнут без числа...

В стихотворении Динкара «Огненная Тиара» «молодые безумцы» совершают великие подвиги, они «...поднимаются на вершины и там водружают знамя... пускаются в бурю в плаванье на утлом суденышке... на вулканах бесстрашно сидят, заклинанья свои распевают...». Весь мир восхищается их подвигами:

Повсюду, везде о них говорят,
удивляясь, страшась, волнуясь.
Играет на острие копья
полная радости юность.

Силы «молодых безумцев» безграничны. Никто не может их остановить:

И могут вытащить кирпичи,
разрушить обитель бога,
И могут взять и разграбить рай,
застроить пустыни могут.

Один из основоположников чхаявада — романтического направления в поэзии хинди Сумитранандан Пант писал: «Мое внимание в те годы было прежде всего приковано к марксизму и революции в России» [1]. На смену романтическому предчувствию неизбежности обновления мира в поэзии Панта конца 30-х годов приходит все более ясное понимание неизбежности революционных изменений действительности. В стихотворении Панта «Революция» (1937) сильно и поэтически непосредственно выражена мысль о том, что революция несет смерть и уничтожение всему старому, отжившему и утверждает на земле новую жизнь. Все стихотворение построено на противопоставлениях: «Ты тьма, но и освещаешь жизнь... Ты

[1] С. Пант, Чидамбара, Дели, 1959, стр. 15 (на хинди).

яд, но ты и наполняешь сердца людей напитком бессмертия... Ты уничтожение, но над миром ты проливаешь дождь процветания. Ты бессердечная, но ты возвеличиваешь самых угнетенных и подавленных людей земли. Ты пожар, пылающий в лесу, после которого лес еще больше зеленеет и расцветает».

Грозная, всесокрушающая сила революции страшит и в то же время захватывает и увлекает поэта. Двухаспектность образа революции у Панта можно сравнить с двойственным отношением к революции у многих поэтов-романтиков. Подобно тому как, например, А. Блок видит в революции и праздник и катастрофу, как трагическая гибель старого мира, с которым поэт-романтик был так тесно связан, и отпугивает, и в то же время привлекает его, таким же образом и в поэзии Панта главное содержание образа революции это не страх перед ее всесокрушающей силой, не боязнь неизбежного насилия, а прославление ее созидательного начала, преклонение перед ее живой очистительной силой. Особенно отчетливо звучат эти ноты в финале стихотворения:

Ты топчешь старые, прогнившие основы
И созидаешь мир свободный, лучший, новый.
...В тебе совмещены и Осень с листопадом,
И юная Весна с цветущим майским садом.

(Перевод А. Арго)

К стихотворению «Революция» непосредственно примыкает цикл стихов Панта «Марксизму», «Новая культура», «Материальная культура» и др., в которых поэт пытается ответить на вопрос, что же принесет миру революция. Основой счастливой жизни человечества должно стать свободное общество равноправных людей, «...где не останется и следа от гнета и эксплуатации, где люди не будут разделены на классы, где человек не будет угнетаться силой денег, где навсегда исчезнут нищета, горе и страдания». В стихотворении «Пробуждение» Пант говорит о том, что победа революции открывает перед человечеством неограниченные возможности развития науки и искусства, превращает человека из жалкого раба в властелина природы. Однако противоречивость, эклектичность мировоззрения Панта все время проявляются в его поэтических образах, связанных с мечтой о лучшей жизни. В стихотворении «Новая культура» будущее поэ-

ту кажется сказочным раем. Он восклицает: «Я хочу, чтобы рай спустился на землю и чтобы лучи новой культуры озарили бы в этом раю каждого человека». И в то же время, говоря о том, что «...золотыми лучами народной эпохи озарится земля», Пант провозглашает, что лишь коммунизм может создать на земле эту эпоху (стихотворение «Материалистический взгляд»). Даже в стихотворении «Марксизму», в котором прославляется «бесклассовое общество, дающее всем людям равные средства к существованию», Пант не может оторваться от традиционной образности, связанной с идеалистическим миросозерцанием,— в заключительных строках стихотворения он как бы перебрасывает мостик в близкий ему мир религиозно-философских идей и образов, прославляя Маркса за то, что «...на высочайшей вершине, царящей над погруженным в глубокий мрак миром, он зажег огненное око Шивы, которое, пронизывая тьму, вместе с ярким светом несет всему миру новое совершенное знание».

В 30-е годы индийские поэты с образом Октябрьской революции тесно связывают образ ее вождя — В. И. Ленина, стремясь осмыслить животворную силу ленинских идей. «Его сердце, горя священным огнем, разбрасывает повсюду снопы искр, зажигающих пламя революционного пожара во всем мире»,— говорит о В. И. Ленине Динкар. Одним из первых поэтических произведений о В. И. Ленине, написанных в Индии, является знаменитая символическая поэма Икбала «Ленин» (1935). Все горе и страдание порабощенных народов земли поэт вкладывает в уста вождя Великой революции, обращающегося к символическому божеству — Властелину мира, как бы концентрируя в этом обращении свое гневно-обличительное отношение к капиталистическому обществу. «Безработица, нищета, пьянство, разврат — вот достоинства европейской цивилизации...»

Ты всемогущ, но в мире у тебя
Судьба рабов горька, и где просвет?
Когда капитализм пойдет на дно?
Мир ждет расплаты много долгих лет.

И как воплощение самых заветных идеалов самого Икбала, в этой поэме звучит ответ Властелина мира, который отдает приказ своему небесному войску уничтожить существующую в мире несправедливость:

Встаньте, к борьбе пробудите бедных земли моей!
Прахом развейте чертоги пышные богачей,
Воспламеняющей верой кровь зажгите рабов,
Чтоб с соколиной силой бился с врагом воробей!
Ныне время республик в мире моем настает...
В мраморных тяжких плитах храм не нуждается мой,
Сделайте землю храмом вечной правды моей...

(Перевод Н. Павлович)

Хотя Икбал и не может отрешиться от идеалистического восприятия действительности, тем не менее в его поэме ясно ощущается страстный призыв к революционному изменению установившегося на земле порядка и вера в то, что именно путь Ленина приведет к созданию нового строя. С образом Ленина поэт связывает свою мечту о создании на земле новой жизни.

В типичных для индийской романтической поэзии образах, связанных с явлениями природы, которые символизируют различные общественные процессы, известный бенгальский поэт Бишну Де (р. 1909) раскрывает великую гуманистическую силу ленинских идей:

Так было всегда: пылает огонь среди вековечных льдов;
На раскаленный песок пустыни выпадает холодный дождь.
...В мире вражды и борьбы за власть неколебимо стоит
Один человек, великий борец за дружбу народов всех.
С неизменным сочувствием над землей он руки свои простер,
В одном объятье стремясь сплотить весь современный мир.

Поэт называет Ленина «вечно живым оком миллионов людей», «высочайшей вершиной Гималаев, возвышающейся над всем миром», и т. д. Он пишет, что величие гения Ленина, сила его идей служат надежной опорой и защитой для всего человечества.

Поступь истории остановить не в силах никто, никогда!
Бессмертный есть на земле человек — бессильны пред ним враги.

(Перевод А. Чивилихина)

Одним из лучших стихотворений, написанных в Индии о Ленине, является яркое, образное стихотворение молодого, безвременно умершего бенгальского поэта Шуканто Бхаттачария «Ленин» (1944), на которое заметное влияние оказала поэма В. Маяковского о Ленине. Идея о том, что Ленин и сейчас «живее всех живых», красной нитью проходит через все это стихотворение:

Вот и сегодня
жив он в сердцах
и в рек половодье —
на бесконечных
российских просторах,
на беспредельных
земли рубежах,
Ленин жив:
светом в глазах,
пламенем в радостных взорах.

В этом стихотворении Ш. Бхаттачария появляется новая тема большого общественного политического звучания — тема огромной роли ленинских идей в пробуждении народов Востока.

Миллионы
Лениным вдохновлены,
пылают их души
ясней огня —
приближают
в пределах любой страны
наступленье желанного дня.
Мятеж идет,
близятся сроки,
воспрянули люди
и у нас на Востоке.
Скоро взрыв!
Преграды смыв,
вулканическая
вздыбится лава!
Слава Ленину,
Ленину слава!

Поэт верит и знает, что «...в каждом сердце и доме, в солнце и громе возрождается Ленин», он везде слышит твердую величественную поступь ленинских идей: «Перед хижиной каждой и домом грозным маршем и яростным громом поступь ленинская звучит... Ленина слово идет на подмогу, мудрость его озаряет дорогу нам, и тебе и мне!» Образ Ленина служит путеводной звездой, «маяком исстрадавшихся масс», он наполняет их надеждой и силой:

Нет,
не для нас
малодушие и страх,
речи бесплодные
трусов унылых.
Колокол Ленина
в наших сердцах,
бунта набат
в наших яростных жилах.
. . . . . .

Непобедим
наш бесчисленный стан:
в каждом из нас
дышит Ленин
сегодня!

(Перевод А. Голембы)

«Ленин находится не в своем прекрасном мавзолее, а в груди партии, в голосе, дыхании, душе, сердце, глазах, во всей ее деятельности»,— пишет Али Сардар Джафри в стихотворении «Звезда мира».

Мысль о воплощении великих ленинских идей в первой в мире стране социализма выражена в стихотворениях многих индийских поэтов. Крупнейший поэт Кералы Валлатхол (1878—1958) в стихотворении «Мавзолей Ленина» (1951) говорит о том, что Ленин «...создал мирную великую страну, народ которой, поборов невзгоды и страданья, победной поступью вперед идет». Известный индийский поэт Хариндранат Чаттопадхай (р. 1898) в поэме о Ленине «Зодчий грядущего» (1952) пишет:

Но Ленина дети
жизнь строят такую,
Что правду, как зеркало, отражает.
. . . . . .
Товарищ Ленин!
Нет, ты не спишь,
Ты с нами, ты бодрствуешь,
разомкнуты веки!
Планы твои воплощаются в жизнь —
Ты видишь, сколько сил в человеке?!

(Перевод Ю. Хазанова)

Таким образом, тема Страны Советов как воплощение идей Октябрьской социалистической революции и ее великого вождя В. И. Ленина играет важную роль в развитии всей прогрессивной индийской поэзии. Образ Страны Советов в индийской поэзии приобретает все более конкретное содержание. Особенно громко звучит в индийской поэзии тема Советского Союза в годы второй мировой войны.

Героическая борьба советского народа против фашизма вызывала огромное сочувствие в Индии, она служила источником творческого вдохновения для многих индийских поэтов, в стихотворениях которых звучит уверенность в победе советского народа, солидарность с высокими принципами социализма, вдохновляющими его на

самоотверженную борьбу за освобождение всего человечества. Бенгальский поэт Бишну Де в стихотворении «22 июня 1941 года» пишет: «...Россия сражается... она победит в борьбе, сливает волю в единый поток пролетариат мировой, устои старого мира расшатывает он все сильней».

Индийские поэты утверждают мысль о том, что в своей борьбе против сил фашизма и реакции советский народ не одинок, с ним все прогрессивное человечество. Прогрессивный поэт урду Махдум Махиуддин в стихотворении «Освободительная война» (1941) писал:

Мы все — патриоты,
это наша война,—
Ведь отчизна у нас одна!
Красный солдат, солнца солдат,
Железнолицый, с телом стальным.
Это — трудящийся,
это — наш брат;
Он — с нами,
мы — с ним!

(Перевод Ю. Александрова)

Поэт говорит о том, что вместе с советским народом индийцы также «...вступили в бой за свободу, ...свободы подняли знамя, это — индийцев сраженье, знающих боль униженья. Это война угнетенных, обездоленных и покоренных».

Поэт Нарендра Шарма восклицает: «Тот, кто враг Советской России, тот враг всего человечества!» Ему вторит Али Сардар Джафри: «Мы отрубим до плеч ту руку, которая протянется, чтобы сорвать эту Сияющую Звезду» (стихотворение «Восток и Запад»). Поэты хинди Нарендра Шарма в стихотворении «Красная Россия», Шивмангалсинх Суман (р. 1915) в стихотворениях «Москва сейчас далеко», «Идет вперед Красная Армия», Рангей Рагхав (1922—1962) в стихотворении «Непобедимые руины», поэты урду Али Сардар Джафри в стихотворениях «Севастопол», «Война и революция», Вамик в стихотворениях «Русская Зоя», «Беззаветные солдаты», Надим Касми в стихотворении «Солдат в окопе» восхищаются мужеством советских людей, вдохновленных идеями Октября, вступивших в смертельную схватку с фашизмом под «знаменами свободы».

Победа Советского Союза в войне против фашизма,

огромные изменения в послевоенном мире, крушение колониального режима в Индии и многих других странах Востока, все более ширящееся движение в защиту мира, против угроз новой империалистической агрессии — все эти огромные изменения оказывают плодотворное влияние на дальнейшее развитие прогрессивной индийской литературы, помогают индийским писателям глубже понять все величие идей Великого Октября, явившегося предвестником всех этих коренных изменений в жизни современного мира. Вместе со всем человечеством народы Индии с надеждой и восхищением смотрят на красное знамя, пятьдесят лет назад взвившееся над миром:

России флаг пылает, как заря,
для всех униженных простых людей,
для всех глядящих на него из мрака.

(Валлатхол)

Л. ЧЕРКАССКИЙ, М. ШНЕЙДЕР

Октябрь и новая китайская литература

Конец второго — начало третьего десятилетия XX века стали поистине переломными для китайской литературы. Одна из самых древних и традиционных литератур мира в невиданно короткий исторический срок изменилась до неузнаваемости. Иной стала ее идейная направленность, расширились рамки изображаемого, масштабы проникновения писателей в процессы и явления окружающей действительности, изменились форма и язык художественных произведений. Свершилась литературная революция.

Каковы же те силы, которые вызвали к жизни такие перемены и дали китайской литературе и всей культуре древнего народа совершенно новое направление? Этими силами были: возросшее национальное самосознание народа и, прежде всего, прогрессивной интеллигенции, политический и духовный подъем в китайском обществе, направленный против империализма, национального угнетения и внутренней феодальной реакции. Кульминацией этого подъема явилось могучее движение 4 мая 1919 года. Возникло оно под непосредственным воздействием Октября, донесшего до Китая идеи марксизма-ленинизма,

и потрясло все сферы общественной, политической и духовной жизни страны.

Победу Великой Октябрьской социалистической революции китайский народ встретил восторженно. «Прозвучал набат гуманизма,— писал в ноябре 1918 года первый китайский марксист, в будущем один из основателей КПК Ли Да-чжао.— Взошла заря свободы. Будущий мир будет миром красного знамени». Завоевания Октября китайский революционер связывал с судьбами своей родины, он был одним из первых, кто в пламени русской революции увидел светлое будущее своего народа. «Алая горячая кровь русских,— читаем мы в другой его статье «О влиянии великой русской революции»,—...орошает всходы свободы в нашей стране». Октябрь вошел в сознание трудового народа Китая как величайшее событие, открывшее новую эру в истории человечества, и прежде всего в истории самого Китая.

Примечательно, что уже в первом своем отклике на победу Октября, в словах «прозвучал набат гуманизма», Ли Да-чжао подчеркнул гуманистический характер революции в России. В дальнейшем, размышляя над будущим китайской литературы, он не раз напоминал о том, что она должна быть гуманистической. «Новая литература, за которую мы ратуем,— писал он в статье «Что такое новая литература?», опубликованной в 1920 году,— должна иметь общественное значение, а не только служить прославлению автора. Она должна быть гуманистической, а не индивидуалистической». И далее: «Величественные идеи и учения, твердые принципы, блестящая культура, дух гуманизма — вот почва, вот корни движения за новую литературу» [1].

Тремя годами позже, 7 сентября 1923 года, в лекции «О социализме», прочитанной в Шанхайском университете, Ли Да-чжао снова говорит об обязанностях художника, о задачах китайской литературы и искусства: «Художника отличает стремление отобразить особенное, незаурядное, банальность — гибель для него...» И далее: «...строя социализм, надо обратить особое внимание на сохранение искусством его индивидуальности» [2]. Пропа-

---

[1] Ли Да-чжао, Избранные статьи и речи, М. 1965, стр. 157, 158.

[2] Там же, стр. 207.

ганда марксизма, идей Октября у Ли Да-чжао тесно переплеталась с раздумьями о направленности новой литературы, с постановкой узловых вопросов марксистской эстетики.

Проблема влияния Октября на взгляды и творчество китайских писателей — весьма сложный комплекс связанных между собой аспектов. Здесь и непосредственное влияние самих идей первой в мире победоносной социалистической революции, которое особенно отчетливо проявилось в китайской литературе 20-х годов. Здесь и опосредованное влияние через советскую литературу, рожденную Октябрем и выразившую его идеи и пафос. В произведениях Горького, Маяковского, Серафимовича, Фадеева, Гладкова, Шолохова, Николая Островского, широкое знакомство с которыми в Китае относится к 30-м и последующим годам, китайские писатели, как не раз указывали они сами, увидели новую социалистическую действительность, новые темы, новые образы. Исторический оптимизм советской литературы, ее окрыленность, ее активный наступательный характер благотворно воздействовали на молодую прогрессивную литературу Китая, помогая ей развиваться в сложнейших условиях классовых битв, идеологической борьбы.

Наряду с положительным опытом советской литературы, влияние Октября нашло свое выражение также в стремительном распространении в кругах китайской художественной интеллигенции марксистской эстетической мысли, в становлении в Китае в начале 30-х годов марксистского литературоведения, основоположником которого был выдающийся марксист, один из первых китайских коммунистов Цюй Цю-бо. Наряду с трудами Маркса, Энгельса, Ленина, Плеханова, Луначарского по эстетике, важнейшими документами о политике КПСС в области литературы и искусства, выступлениями советских авторов по эстетическим проблемам, которые переводились Лу Синем, Цюй Цю-бо и другими литераторами, появились статьи китайских марксистов, разрабатывавших эстетику на материале отечественной художественной литературы.

Существует еще одна замечательная сторона влияния Октября на китайскую литературу, которую мы рассмотрим в первую очередь. Имеется в виду значительно возросший после Октября интерес китайской обществен-

ности к литературному наследию других народов мира, и прежде всего народов России.

Отдельные произведения русской литературы в переводах с других языков начали проникать в Китай на заре XX века. Но лишь Октябрь, который по-настоящему помог оценить наше отечественное классическое наследие, донес до китайского читателя все его богатство. Объяснение возросшего интереса к русской классике мы находим, в частности, у Цюй Цю-бо — пламенного пропагандиста и переводчика русской литературы. «Главная причина заключается в том,— писал он в 1920 году,— что в результате красной большевистской революции в России произошли важнейшие политические, экономические и социальные сдвиги, революция всколыхнула весь мир и оказала влияние на развитие идей во всех странах. Всем захотелось понять сущность этой революции, ближе познакомиться с культурой России — и вот внимание человечества оказалось прикованным к России, к русской культуре. А так как в китайском обществе, где так много мрачного и трагического, люди искали новых путей, их сердца не мог не взволновать докатившийся до них неслыханный доселе грохот крушения старого общества. Поэтому и у нас все заинтересовались Россией, а русская литература стала ориентиром для китайских писателей» [1].

И дело не только в многочисленных переводах (теперь уже, как правило, с языка оригинала) творений русских классиков, от Пушкина до Горького. Замечательно другое: литературное наследие соседней страны, став — в силу общности исторических судеб и единства целей двух народов — достоянием китайской литературы, оказало глубокое идейно-эстетическое влияние на творчество ее мастеров.

Китайских литераторов привлекали высокая человечность русской классики, ее последовательный демократизм, революционный дух, народность, великолепное художественное мастерство. Лу Синь в переводах и пропаганде произведений русской классики, равно как и произведений советских писателей, видел средство распространения в Китае новых знаний и идей, столь необходимых китайской молодежи, нарождающейся литературе и ее творцам.

---

[1] Цюй Цю-бо, Очерки и статьи, М. 1959, стр. 89.

Но литература «движения 4 мая» рождалась не на пустом месте. Она возникла как сплав лучших национальных традиций отечественной классики, того нового, что создавалось в ней самой, и органично вливавшихся в нее элементов зарубежного опыта.

Так родилась новая китайская литература, которую отличали революционный дух, непримиримость в борьбе со старым миром и высокий гуманизм — подлинная любовь к порабощенному человеку. Ее основоположником был Лу Синь. Вслед за Лу Синем лучшие представители творческой интеллигенции Китая оставили башню из слоновой кости и провозгласили объектом художественной литературы кровь и слезы униженных и оскорбленных.

Мы остановимся здесь лишь на творчестве Лу Синя. На нем с наибольшей отчетливостью можно проследить особенности процесса складывания литературы «движения 4 мая», летосчисление которой ведется со времени опубликования «Записок сумасшедшего» Лу Синя (май 1918 г.).

Рассказ был написан на общепонятном литературном языке байхуа, максимально приближенном к разговорной речи. Уже по этому одному он смог стать подлинным оружием литературной революции. Главное же заключалось в обличительной силе художественного таланта Лу Синя, сумевшего раскрыть перед своими современниками ужасы «людоедства», каннибальских порядков, царивших в полуфеодальном китайском обществе. Главное заключалось в пламенном призыве писателя спасти хотя бы подрастающее поколение, спасти детей, если уже невозможно спасти взрослых. Страстью обличения, широтой охвата описываемого, глубокой философской мыслью, образностью языка отмечены и последовавшие вскоре произведения Лу Синя («Кун И-цзи», «Снадобье», «Родина»). Они ознаменовали собой появление нового в китайской прозе жанра — жанра психологического рассказа, отмеченного воздействием западной, и прежде всего русской, литературы.

«Записки сумасшедшего», по признанию самого Лу Синя, были написаны под непосредственным влиянием Гоголя, восхищение гением которого прошло через всю жизнь китайского писателя.

Новых высот реалистической сатиры на китайское общество первого десятилетия XX века достигает Лу Синь

в своей гениальной повести «Подлинная история А-кью», опубликованной в 1921 году. Ее герой, имя которого стало нарицательным, всеми обижаемый батрак, бобыль и горемыка, постоянно утешающий себя «моральными победами» над своими обидчиками, при всей своей жизненной достоверности перерастает в аллегорию феодального Китая.

Возможно, что образ А-кью появился под влиянием горьковских босяков. По-видимому, правомерно также сравнение повести Лу Синя с гоголевской «Шинелью». Но очевидно также и то, что Лу Синь — художник подлинно китайский. Для него характерно гармоническое соединение новой манеры письма, лаконизма и точности мысли, напоминающих Чехова, с национальной традицией китайского классического романа.

Великий гуманист, Лу Синь воспринял лучшие традиции критического реализма. Но он наш современник, который черпал вдохновение из бурно и сложно развивающейся социальной действительности родной страны. И он пошел значительно дальше своих предшественников. Его произведения проникнуты революционной нетерпимостью ко всему старому, отжившему, наполнены стремлением к свету, к новой жизни, и это подготовило переход великого писателя на позиции социалистического реализма в начале 30-х годов.

Прямым влиянием Октября представляется накопление элементов социалистического реализма уже в китайской прозе 20-х годов, и прежде всего в творчестве Цюй Цю-бо, которое питалось советской действительностью. В 1921—1922 годах Цюй Цю-бо довелось быть первым представителем китайской прессы в Советской России. В своих корреспонденциях из Москвы и двух книгах «Путевые заметки о новой России» (1922) и «Впечатления о Красной столице» (1924) он рассказывал своим соотечественникам правду о молодой социалистической республике рабочих и крестьян, разоблачал небылицы буржуазной печати о власти Советов, о большевиках.

Цюй Цю-бо был одним из тех писателей, которые приняли от Джона Рида эстафету правды о первом в мире социалистическом государстве и донесли до народов мира неискаженный и чистый образ Октября, образ вождя революции Ленина.

В своих произведениях, исполненных глубокой веры в торжество социализма, содержащих правдивые сведения о положении в России, он знакомил китайский народ с жизнью молодого социалистического государства, пропагандировал опыт Октябрьской революции, призывал к вечной братской дружбе между двумя великими народами.

Писателя особенно интересует все новое, необычное, что нарождается в Советской России. Но самое замечательное — это совершенно новые советские люди, герои очерков и книг Цюй Цю-бо. Они подлинные хозяева своей судьбы, не страшатся никаких лишений и с уверенностью смотрят в будущее. Для них характерны стойкость в борьбе, чувство товарищества, коллективизм, дружелюбие по отношению к другим народам, вера в правоту своего дела, ненасытная жажда знаний.

Воплощением всех этих замечательных черт был В. И. Ленин, с которым Цюй Цю-бо посчастливилось встречаться и беседовать. Из Москвы китайский писатель познакомил свой народ с живым Лениным, с его скромностью и простотой. Цюй Цю-бо писал: «В его простоте виден прямой и непреклонный политический деятель», который всегда доступен массам. Он «на самых простых и понятных примерах... показывает, что Советская власть — власть самих трудящихся» [1]. К образу великого вождя Цюй Цю-бо обращается в своем творчестве и позже. В начале марта 1924 года в Шанхае состоялся траурный митинг памяти В. И. Ленина. Выступая перед собравшимися, Цюй Цю-бо снова говорил о Ленине как об организаторе и руководителе первой в мире социалистической революции, который всегда оставался простым и понятным человеком.

Ленинская тема становится одной из важных тем послеоктябрьской китайской литературы. И может быть, еще ярче, чем в прозе, нашла она свое отображение в новой китайской поэзии, которая всегда быстро, чутко и непосредственно откликалась на события современности.

Как и прозе, китайской поэзии свойственна традиционность, пришедшая в XX век со всеми своими великолепными достижениями, но и с глубокими и серьезными пороками. Новая поэзия, рождавшаяся в иных исторических условиях, поначалу цепко держалась освященных

[1] Цюй Цю-бо, Очерки и статьи, стр. 70, 74.

веками образов, художественных приемов, тематики, форм. Эта приверженность старине, следование старым эстетическим принципам были сознательным актом поэтов, убежденных в непогрешимости и непреходящей ценности отечественного классического наследия.

И вдруг (разумеется, в историческом смысле) все резко переменилось, беспрецедентно и бесповоротно. Поэзия ломала старые формы — верлибр завоевывал сторонников как среди поэтов, так и среди читателей. Новые ветры (не «печальный долгий ветер», столь излюбленный образ еще со времен поэта III века Цао Чжи) врывались в стих, новые герои вещали неслыханные истины; поэт становился сопричастным всему, что творилось вокруг него, причем это «вокруг» понималось расширительно: не дворик, не улица, не город, но страна, мир, человечество — далеко за Великой стеной.

С периода «движения 4 мая» в среде художников представление о трудящемся, о рабочем, бывшее столь абстрактным и туманным, стало быстро меняться. Популярность лозунга «труд священен», точнее, метаморфоза содержания этого лозунга — очевидное тому свидетельство.

На первых порах, как справедливо писал поэт Пу Фын, лозунг «труд священен» вовсе не означал попыток найти выход для трудового народа, а лишь «уважение к товарищу рабочему, который служит человечеству». В этом смысле характерными были, например, строки одного из поэтов тех лет, посвященные старику крестьянину. Поскольку «труд священен», поэт готов «пасть ниц перед стариком и крикнуть: «Отец мой!» — и слизать желтую пыль с его ног!».

Октябрь перевернул старые представления и понятия. И некогда абстрактный лозунг «труд священен» становился материальной, революционной силой. Это хорошо понимал Цюй Цю-бо, создавая в 1923 году свое знаменитое стихотворение «Красный прибой»:

...Четыреста миллионов ртов,
Как клятву и как салют,
Повторяют несколько слов:
«Славься, священный труд!»
Вперед, в наступленье! Только вперед!
Империализма гибель грядет! [1]

[1] Здесь и далее стихи в переводах Л. Черкасского.

В китайской поэзии зазвучали стихи, зовущие в бой:

Дым не рвется из труб рваными клочьями,
Трубы не дышат, безмолвно стоят, как богини.
Не станем работать на дьявола, братья рабочие,
Отстоим забастовку или в борьбе погибнем!

(Инь Фу)

Но существовала и другая поэзия, пытавшаяся увести человека от действительности, в выдуманный мир ирреальных эмоций и чувств, или же представить жизнь искаженно и алогично. Поэзия декадентов и символистов, литераторов из общества «Новолуние», всех этих «певцов изящной скорби», «святых мертвых губ» противостояла поэзии пролетарской, революционной и боролась с ней. Идеи Октября ускорили поляризацию в литературе, дифференциацию ее рядов. Появление на арене первых поэтов-рабочих знаменовало собой начало нового периода в китайской поэзии, периода поэзии пролетарской.

Серьезные сдвиги произошли в среде поэтов-демократов (Лю Бань-нун, Лю Да-бай, Чжу Цзы-цин и др.). Октябрьская революция заставила их по-иному взглянуть на жизнь, тревожнее и взволнованнее стали их вопросы: как жить дальше? каков путь Китая? И они пишут о «маленьком человеке» своей страны, о рикше, подмастерье, о деревне — о голоде и неурожае, жестокости помещиков и чиновников. В их стихах появляются новые, невероятные для старой поэзии образы Кузнеца, который бьет по наковальне так, что «искры летят над черной землей», образ Мотыги и Молота, Красного Нового года, Сада будущего, Солнца, особенно Солнца, без которого поэзия уже не могла обойтись и которое стало символом обновления и счастья. «Мы нового солнца встречаем восход!» — восклицал поэт Ван Цзин-чжи. А Лю Да-бай в гневном стихотворении «Деньги» обратился к сильным мира сего уже не с хвалой, но с разоблачением:

На спине не таскали кладь,
Ног своих не стирали в кровь,
Не трудили в работе рук
И не знали, как солон пот;
В кожу их не въедалась пыль,
Копоть им не марала щек,
Заступ с молотом не для них,
Не для пальцев таких игла...
О, позор, о, великий стыд:
Не трудясь, и одет и сыт!

Гуманизм поэзии был неразрывно связан с ее демократизацией, с приближением ее к народу. Поэт, выражая свой гнев и возмущение эксплуатацией трудового народа, выступает уже не как сторонний наблюдатель, но как «человек, сам подвергающийся гнету» (Цянь Син-цунь). Отсюда — право и обязанность говорить от имени народа, отсюда — раскованность поэзии, ее ораторские интонации, полемический жар, инвектива. Отсюда — лозунговость и призывность.

Говоря о повороте мелкобуржуазных поэтов к пролетариату, тот же Цянь Син-цунь отмечал несколько факторов, вызвавших этот поворот. И прежде всего критик подчеркивал непреоборимую силу идей русской революции.

Особый резонанс получил в 20-е годы сборник стихов поэта-коммуниста Цзян Гуан-цы «Новые мечты» (1925), который, по свидетельству очевидцев, явился «бомбой, принесшей немало вестей о мировой революции и пробудившей левую молодежь от глубокого сна».

И действительно, в годы, когда китайский пролетариат начал выступать на политической арене как самостоятельная организованная сила, эта партийная книга явилась важным стимулом в изменении атмосферы в литературных кругах. Свою первую книгу молодой поэт посвятил «революционной молодежи Востока».

Цзян Гуан-цы был одним из пионеров революционной поэзии Китая. Большинство стихотворений его сборника пронизано мыслями об Октябре, о Ленине, о значении русской революции для судеб человечества.

Впервые земля накинула красный халат,
Октябрь, словно пушка невиданного калибра,
Прогрохотал,—
И в паническом страхе дрожат
Злобные волки и разъяренные тигры!
Октябрь, словно огненный смерч,
Испепелил навечно
Все, что жестоко и бесчеловечно.
Октябрем озаренный,
Вижу грядущего день я,
Прими, революция, в дар
Мое сердце, утратившее покой.
Октябрьская революция,
В день твоего рожденья
Воспрянул род людской.

«Улица чистого света», «хрустальный дворец» ассоциируются у поэта с Москвой, где он жил и учился в

1921—1924 годах. На московских улицах «под красным знаменем» поэт стал «свободным пешеходом». Он как бы приобщился к гордости, силе и славе советской земли.

О Ленине Цзян Гуан-цы писал с сыновней любовью и верностью. Смерть Ильича потрясла поэта. В те дни он еще был в Москве. Это о нем и его товарищах писал Маяковский:

Как будто
забитые,
надежду оплакивая,
склоняясь в горе,
проходят китайцы.

Цзян Гуан-цы написал «Плачу по Ленину» и «У могилы Ленина» — произведения, в которых он выразил скорбь всего китайского народа. «Ленин похоронен в рокочущих и вздымающихся красных волнах, Ленин похоронен в сердце каждого человека, любящего свет», «Человек, создающий счастливый мир, должен жить вечно».

Цзян Гуан-цы в поэзии, Цюй Цю-бо в прозе были первыми, кто обратился в Китае к ленинской теме.

В своей книге Цзян Гуан-цы не раз писал о значении для него лично пребывания в России, учебы в Москве. Он был бесконечно благодарен Октябрю за науку. «Чистые воды Байкала,— писал он,— омыли мою душу. Высокие пики Уральских гор расширили мой кругозор. Знамена Москвы еще краснее сделали мою кровь». Советская действительность вызвала в поэте прилив энергии и веры в победу идеалов, провозглашенных Октябрем. Он думает о будущем, и перед его мысленным взором встает грядущее содружество людей, имя которому коммунизм:

Дивный край я мигом узнаю,
Хоть ни разу не был я в раю.

Там тебе не скажет ни один:
Тот лакей, а этот господин.

Там не знают, знать и не должны
Ненависти, злобы и войны.

В той стране ни сел, ни городов,
Просто много парков и садов...

Пьяные там бродят среди мхов:
Пьют стихи, пьянея от стихов.

И остались лишь для словаря
«Смерть» на «с» и «яд» на букву «я».

Землю раем сделаем, друзья,
Ведь иначе жить на ней нельзя!

Потому во сне бродил в раю,
Видя землю милую мою!

(«Вчера ночью во сне я был в раю»)

«Землю раем сделаем, друзья»,— повторяет Цзян Гуан-цы слова любимого своего поэта Генриха Гейне.

В книге «Новые мечты» Цзян Гуан-цы призывает китайский народ идти по пути русских, разгромить империалистов и милитаристов и поднять алое знамя социалистической революции.

Как и другие прогрессивные писатели Китая и других стран, Цзян Гуан-цы разоблачал всяческие небылицы о Советской России. После победы Октября буржуазная печать завопила о гибели культуры, о том, что «варвары-большевики» являются палачами прекрасного. В статье «Пролетарская революция и культура» (1924) Цзян Гуан-цы высмеивал лжецов и горе-пророков. Вооруженный фактами советской действительности, Цзян Гуан-цы обратился к Г. Гейне, который тоже глубоко заблуждался, думая о судьбах культуры после победы коммунизма. Цзян Гуан-цы беспощаден. Он цитирует строки предисловия Г. Гейне к французскому изданию «Люте-ции», где, между прочим, говорится о печали поэта от мысли, что «победоносный пролетариат угрожает гибелью моим стихам». Цзян Гуан-цы смешны эти нелепые пророчества: «Ай-я! Мой столь многочувствительный Гейне! Ты зря опасался! Если бы ты смог дожить до Октябрьской революции и собственными глазами увидеть, как пролетариат России взял под защиту старое искусство, что бы ты испытал при этом?.. Коммунист может свергнуть монархических вождей, но он вечно славит рожденных кровью «Ткачей» Гейне, «Фауста» Гете». В стихотворении «Моя душа» Цзян Гуан-цы, вспоминая Гейне, вновь обращается к этой мысли:

Мне жаль, что он, таким огнем горя,
Окрашен не был цветом Октября!

Революционные писатели Китая, неся правду об Октябре, вместе с тем учились у Октября и учили других правильному пониманию исторических перспектив, роли рабочего класса, главной силы в переустройстве общества.

Именно таким поэтом был Лю И-шэн. У него не было колебаний и неуверенности, чем в известной степени страдал даже Цзян Гуан-цы, особенно в наиболее острые и сложные моменты революционных событий. Лю И-шэн видел перспективы социализма, он до конца понял Октябрь. В 1926 году поэт писал: «С тех пор как совершилась Октябрьская революция, открылся путь свободе! Революция озарила тьму, растопила мороз и уничтожила голод, она принесла надежду и мужество!» И пусть невелико поэтическое наследие Лю И-шэна, но его чистый и мужественный голос ярко прозвучал в те годы со страниц боевого органа «Китайская молодежь».

Достойным товарищем и единомышленником Цзян Гуан-цы и Лю И-шэна был поэт Инь Фу. Его творчество стало лирическим репортажем эпохи. Мир его поэзии широк: Инь Фу писал агитационные стихи о революции и стихи о любви; пейзажные зарисовки и философские раздумья также стали неотъемлемой частью его поэзии. Инь Фу живо интересовался жизнью Советского Союза, переводил на китайский язык статьи Ленина, материалы о советском крестьянстве и о молодежи.

Он был профессиональный революционер. Его не раз бросали в тюрьмы, терзали и мучали, но не могли сломить его духа, духа «молодого большевика», как он назвал себя в одном из стихотворений. Таким поэт и ушел из жизни, неукротимый и отважный большевик. Вместе с другими писателями-революционерами он был казнен гоминдановскими палачами 7 февраля 1931 года. И может быть, завещанием поэта были его строки, посвященные памяти его боевых товарищей:

Пускай они спокойно спят.
Неизмерима боль утрат,
Но кровь бойцов недаром пролита.
Казалось, улыбались их уста,
Казалось: уходя на смертный бой,
Они живым кивнули головой.
В глухих селеньях кровь моих бойцов,
На площадях восставших городов
Герои
карту для грядущих дней
Писали кровью праведной своей.
Они ушли, но слава громче гроз.
Не надо слез.... они не знали слез...
Враги прицелились, в стволах таится смерть —
Не сметь сдаваться! Никогда не сметь!

Пускай они спокойно спят.
Неизмерима боль утрат,
Но кровь бойцов недаром пролита.
Отбросим скорбь! Вперед, на их места!
Они отечеству всё отдали сполна.
Нам эстафета жизни вручена.

Цзян Гуан-цы, Лю И-шэн, Инь Фу и другие поэты Китая несли вперед эстафету борьбы, идеи Октября, идеи коммунизма. Эта тема доминировала в их творчестве.

«Мечта — это не то, что уже существует, но и не то, чего не может быть. Это, как на земле,— дороги нет, а пройдут люди, проложат дорогу»,— писал Лу Синь в 1921 году в рассказе «Родина». Дорогу к светлой, осуществимой мечте народам всего мира проложил Октябрь, трудящиеся России, которым первым в истории человечества пришлось идти по целине.

Естественна поэтому огромная тяга в Китае к советской литературе об Октябрьской революции и гражданской войне. «Разгром» Фадеева, «Железный поток» Серафимовича, переведенные на китайский язык в самом начале 30-х годов, воспринимались как написанные о самих китайцах. Образы Левинсона и Кожуха казались как бы выхваченными из китайской жизни: начинались кровопролитные бои с японскими захватчиками, вторгшимися на северо-восток Китая. Вся надежда — на новых, отважных людей типа Левинсона, которые вышвырнут агрессоров из Маньчжурии. «Китайские Левинсоны уже родились и продолжают рождаться»,— пишет Цюй Цю-бо в декабре 1931 года и обращается со страстным призывом к своим соотечественникам:

«Разгром» маньчжурский нам необходим!
Но не Маньчжурии разгрома мы хотим —
Собак презренных, алчущих врагов —
Охотников до наших очагов!
Глядите все на эту часть земли,
Мы здесь и там удары нанесли.
И Левинсона флаг, горя во мгле,
Несет «разгром» по всей моей земле.
Так завладеем шашками врага.
Его оружием его же разобьем,
На штурм, кому отчизна дорога!
И мы увидим, чей грядет разгром!

Вместе с боеприпасами, скудным солдатским пайком лежала книга А. Серафимовича в вещевых мешках многих бойцов и командиров рабоче-крестьянской Красной

Армии Китая, совершившей в 1934—1935 годах беспримерный Великий поход в двадцать пять тысяч ли. Эпопею о китайском «железном потоке», прокатившемся с боями через неприступные вершины, бурные реки, непроходимые болота и лесные чащи, мечтал создать Лу Синь, зорким глазом художника увидевший настоящих героев на китайской земле. И только тяжелая болезнь и смерть помешали писателю осуществить свой замысел.

Родной, подлинно своей стала для Китая и поэзия В. Маяковского, произведения которого были почти полностью переведены в Китае. Маяковский вошел в сознание китайского народа как поэт революции, социализма, как певец великого Ленина.

Влияние Маяковского на новую китайскую поэзию трудно переоценить, что не раз подчеркивали многие китайские поэты и критики. Влияние Маяковского на Китай, как писал Цао Цзин-хуа, блестящий знаток и переводчик русской и советской литературы, на революционную литературу всего мира и на революционное движение превзошли влияние любого другого поэта.

Поэт Хэ Ци-фан, один из многих китайских поэтов, испытавших на себе глубокое воздействие идейной и художественной силы поэзии «агитатора, горлана-главаря», вспоминает: «Хорошо!»: «Какое волнующее произведение!

Отечество
славлю, которое есть,

но трижды
которое будет!

Это восклицание будто вырвалось из наших собственных сердец! И не только потому, что победа в строительстве социализма в СССР стала надеждой и образцом для народов мира, но еще и потому, что нас охватывала такая же любовь к освобожденным районам Китая и к будущему Китаю».

Антимарксистский раскольнический курс группы Мао Цзэ-дуна, развязанная ею «культурная революция» принесли китайскому народу неисчислимые трудности. Но нет никаких сомнений, что здоровые революционные силы отстоят завоевания социализма в своей стране, революционные традиции своей культуры и, озаренные немеркнущими идеалами Октября, пойдут дальше по пути созидания самого гуманного общественного строя — коммунизма.

Октябрьская революция и японская литература XX века

В новую историческую эпоху, открытую Великим Октябрем, японская литература активно включилась во всемирный процесс художественной революции.

Небывалые по своему масштабу социально-исторические изменения, обусловленные победой русской революции, оказывали могучее влияние на процесс творческого обновления японской литературы. Многомиллионные «рисовые бунты» 1918 года, явившиеся частью всемирного революционного процесса, возникшего в результате Октябрьской революции, образование в 1922 году Коммунистической партии Японии стали важными вехами в развитии всей жизни страны. Именно этим общественным факторам японская литература во многом обязана дальнейшим развитием традиций критического реализма и ее постепенным движением к социалистическому реализму.

Революция в России —
И горы Японии зазеленеют...
Весенний дождь.

В этом трехстишии японского поэта Ито Кокэя великая революция ассоциируется с весенним дождем, обновляющим природу. Социалистическое влияние преображало и японскую литературу, укрепляло в ней революционное начало.

Японская литература послеоктябрьской поры постепенно приобретает утраченную связь с освободительной борьбой народных масс. Если в литературе Японии предшествующих лет, в обстановке жесточайшего подавления антиимпериалистического «Движения простых людей» — «Хэймин ундо» (1910), господствующим жанром была так называемая «повесть о себе» — эгобеллетристика, почти полностью очищенная от общественной проблематики, то теперь, в новых исторических условиях, писатели все чаще начинают обращаться к проблемам общественной жизни. Примечательно, что именно в эти годы Симадзаки Тосон, писатель старшего поколения, один из основоположников японского реализма, после долгого блуждания в сфе-

ре «повестей о себе» возвращается к лучшим традициям реалистической литературы. В романе-эпопее Симадзаки Тосона «Перед рассветом» (1928—1935), посвященной истории революции Мэйдзи, индивидуальная судьба уже не теряется в «мелочах жизни», а неразрывно связана с сотнями других судеб, с движением самой эпохи. Основная проблематика романа — разрыв мечты с действительностью. Рассвет, обещанный буржуазной революцией 1868 года, так и не наступил. Народ по-прежнему влачит нищенское существование. Попытка Хандзо — главного героя романа, улучшить положение крестьян терпит крах. Создавая образ Хандзо, автор ставит проблему героической индивидуальности, мужественно, но тщетно пытающейся защищать народные интересы. В трагической судьбе героя воплощены противоречия буржуазной действительности. Роман Тосона, обращенный к поворотному моменту японской истории, говорит об ответственности людей за судьбу своей страны. В этом сказалось знамение времени.

На общедемократическом подъеме 20-х годов в японской литературе развернулось «Движение за народное искусство», ставившее цели оздоровления искусства путем сближения его с жизнью и стремлениями народных масс. Под народом Осуги Сакаэ, один из теоретиков «народного искусства», подразумевал пролетариат и утверждал в статье «Мастерство народного искусства» (1918), что искусство, служащее орудием в борьбе со старым обществом, является искусством нового мира, создаваемого рабочим классом. Хотя взгляды участников движения не были едины — некоторые стояли на позициях расплывчатого гуманизма и общедемократических идей,— обращение к народному искусству способствовало развитию прогрессивной литературы.

В 1918 году выходит журнал «Минсю» («Народ»), вокруг которого образовалось Общество народной поэзии. Центральным образом этой поэзии был образ труженика, творца всех земных богатств, которому должен принадлежать весь мир. Поэты улавливают пробуждение классового сознания у трудящихся масс. В стихотворении Момота Содзи «Утро Первого мая» проступает уже идея классовой солидарности, призывы к активным действиям.

В 20-х годах, когда все заметнее становилось участие рабочего класса в историческом процессе, создались благоприятные условия для развития рабочего литературного

творчества. Демократическая литература обогатилась произведениями писателей, вышедших из рабочей среды. Прошедшие тяжелую жизненную школу, рабочие писатели стремились передать свои думы о жизни, свои наблюдения. «Записки одного рабочего» (1919) Миядзи Кароку, рассказ Араи Киити «Предатель» (1921) и др., написанные на конкретном жизненном материале, отличаются непосредственностью чувства и правдивостью.

Демократическая литература этих лет охватывает новые сферы общественной жизни. Антиколониальный роман Наканиси Иноскэ «Росток на неурожайной земле» (1922) расширил диапазон этой литературы. Гуманистический протест японского журналиста Синдзима против бесчинств колониальных властей в Корее несет в себе идею солидарности с освободительной борьбой корейского народа.

Важным этапом в развитии демократической литературы Японии было пролетарское литературное движение, возникшее в начале 20-х годов — в обстановке мощного подъема рабочего движения в стране.

Революционная эпоха требовала от японских писателей воспроизведения картины гигантской борьбы пролетариата за свое освобождение. Взяться за решение этих задач японская литература могла, только опираясь на предшествующие завоевания и вырабатывая новый творческий метод художественного отражения действительности. Наличие советской литературы, обращение японских писателей к опыту литературы социалистического реализма облегчили решение этих исторических задач.

Интернационалистская ориентация японской пролетарской литературы обнаруживается уже с первых шагов ее развития. В октябре 1921 года был создан журнал «Танэмаку хито», с выходом которого начался период пролетарского литературного движения в Японии. Основателем «Танэмаку хито» был Комаки Оми — последователь идей Анри Барбюса, организатора группы «Кларте». Во время длительного пребывания во Франции Комаки был близок к этой группе и горячо поддерживал ее выступление против империалистической войны, в защиту Советской республики. Воззрения группы «Кларте» легли в основу «Танэмаку хито» («Сеятель» — «сеятель семян истины революции во имя жизни»), объединившего вокруг себя писателей различных политических ориентаций, но стоящих на общей антикапиталистической платформе.

«Танэмаку хито» активно выступал в защиту Советской России от империалистической агрессии. Журнал развернул широкую деятельность против японской интервенции в Сибири, был одним из организаторов Союза сторонников невмешательства в дела СССР.

В ноябре 1921 года «Танэмаку хито» выступил с заявлением: «Сегодня, когда мировая реакция сеет к России ненависть, клевещет на Россию, мы смотрим на Горького, который всегда стоял на стороне пролетариата, как на выразителя всех наших устремлений». Как указывает Ямада Сэйдзабуро — видный деятель пролетарской литературы,— с опубликованием заявления «за Горького» «Танэмаку хито» становится непосредственным организатором японского пролетарского литературного движения. За этим заявлением последовали статьи «Принцип интернационализма в искусстве» (1922, № 4) и «Общий фронт в искусстве» (1922, № 9). Их авторы, утверждая, что пролетарская литература должна развиваться под знаком интернационализма, призывали к созданию широкого фронта деятелей культуры, осознающих себя звеном международного революционного движения.

Так заявление «Танэмаку хито» «за Горького» связало японскую литературу с международным литературным движением, во главе которого стоял Горький.

В середине 20-х годов в левое движение втягиваются все новые силы, к нему примыкают лучшие представители демократически настроенной интеллигенции. Творчество Фудзимори Сэйкити и Эма Сю этих лет свидетельствует об окончательном повороте их в сторону пролетарской литературы. Не разделяя эстетической платформы модернистов, писатель Конто Мицу порывает с ними и в 1925 году создает журнал «Бунто», тяготеющий к пролетарской литературе. В эти годы издавался целый ряд журналов левого направления: «Сэнто бунгэй» («Боевое искусство»), «Кайхо» («Освобождение»), «Гэнси», «Бунгэй сидзё». Существовал также пролетарский театральный коллектив «Сэнкудза».

Все большее сосредоточение писателей на стороне социалистической революции становится типичным для японской литературы 20—30-х годов. Но путь писателей к революции был сложным и противоречивым.

Арисима Такэо — один из видных представителей японского критического реализма, осознавший историче-

скую обреченность класса буржуазии, к которому он принадлежал. Все творчество Арисимы пронизано гуманистическим протестом против буржуазной действительности. В повести «Потомок Каина» (1917) писатель показал трагическую судьбу крестьянина Нинъэмона, скитающегося по суровой земле Хокайдо в поисках лучшей доли. Но сам автор — владелец обширной плантации. Сталкиваясь с крестьянами, Арисима не мог не сопоставить их жизнь с собственной жизнью помещика, с жизнью людей своего класса. Эти общественные и личные противоречия в сознании писателя обострялись по мере углубления критики капиталистического общества в его творчестве.

Арисима не верил в социальную утопию Мусякодзи Санэацу, который образовал в 1918 году колонию «Новая деревня», стремясь создать «идеальное общество» внутри капиталистического строя. В своем открытом письме Мусякодзи (1918) он указывает на иллюзорность создания идеального мира без борьбы классов и утверждает, что «тот мир, которого мы все жаждем», мир справедливый, возможен только с уничтожением класса угнетателей.

Арисима предчувствовал приближение очистительной бури и видел в этом «неотвратимую поступь истории». В Октябрьские дни 1917 года он записал в своем дневнике: «В России революция. Изгнан Керенский. К власти пришла партия Ленина». Позже в своем знаменитом «Заявлении» (1922) он пишет: «Для современной Японии самое замечательное то, что решение социальных проблем переходит из рук так называемых ученых и мыслителей в руки самих рабочих, особенно промышленного пролетариата... Свершилось то, что должно было произойти, и никакие угрозы властей, никакие наставления ученых не смогут предотвратить поступательный ход истории».

Арисима приветствовал новый мир и стремился сблизиться с передовым движением эпохи, однако считал, что, как бы ни изменилось его мировоззрение, он не может стать выразителем дум и чаяний «четвертого сословия», поскольку родился в иной социальной среде. Поэтому свою миссию писателя он ограничивал лишь рамками критики старого мира. Таким образом, сумев возвыситься до понимания реальных закономерностей, он не смог преодолеть своих внутренних противоречий. В 1923 году Арисима покончил с собой, раздав перед этим свои имения крестьянам.

Трагична и художническая судьба выдающегося писателя Акутагава Рюноскэ. Акутагава также остро ощущал наступление новой эпохи. В рассказе «Генерал» (1922) он подверг критике моральную основу абсолютистского государства. Новому поколению чужд «подвиг» генерала Ноги, совершившего харакири в день похорон императора, следуя кодексу воинской чести — «смерть вслед за господином». Предчувствие наступающего конца старого мира отразилась в рассказе «Сад» — в символическом изображении распада семьи и гибели большого старого сада.

Однако будущее было закрыто и для Акутагава. Органически не принимая буржуазную действительность, он не смог противопоставить ей другую, лучшую жизнь. Трагическое ощущение неотвратимости зла болезненно обострилось в его последней повести «В стране водяных» (1926). Мир, созданный воображением автора, поражает своей реальностью: фантастическая страна водяных слишком напоминает современную ему Японию. Попав в страну чудовищ, герой не находит себе место, возвращается обратно в Японию и сходит с ума. Человеку некуда идти, пока существует зло,— таков идейный итог повести.

Не принимая буржуазную жизнь, Акутагава проявляет интерес к социалистическим идеям, к пролетарской литературе. Он записывает в дневнике: «Социализм — это не вопрос дискуссии о его правоте. Он просто неизбежность». Акутагава не скрывал своих симпатий к новой России. В стихотворении «Ленин» он писал:

Ты — ты живешь и во мне...

Однако искренние социалистические симпатии Акутагава не получают последовательного развития: как и Аризима, он считал: «Мы не можем перешагнуть границ своего класса». Сознание своей фатальной обреченности вызвало у писателя тяжелый душевный кризис. В своем последнем произведении-исповеди («Жизнь идиота», 1927) Акутагава запечатлел трагедию своей жизни, свое поражение в роковом конфликте с обществом, с самим собою. Душевно надломленный, он в 1927 году также покончил самоубийством.

Смерть Акутагава глубокой болью отозвалась в душах японской интеллигенции, и особенно тех, кто был заражен его «болезнью» и все еще колебался в выборе своего пути.

Большое значение для судеб японского критического реализма имеет творчество Миямото Юрико. Уже в своих ранних произведениях («Бедные люди», 1916; «Блаженный Мияда», 1917) писательница отразила нищенскую жизнь крестьян и вместе с тем стыд за свое привилегированное положение внучки помещицы. В них народ выступает как масса страдающих людей, достойных заступничества, а гуманистический идеал автора не находит конкретного воплощения.

В автобиографическом романе «Нобуко» (1924—1926) Миямото поднимает проблемы семьи, брака, судеб интеллигенции. Ограниченности, эгоизму буржуазной среды в романе противопоставлена цельная, глубокая, ищущая натура Нобуко. Восстав против косности японской семьи, Нобуко, однако, не видит перспективы своей борьбы. Все попытки создать себе счастье терпят крушение. Нотки отчаяния слышатся «в крике человеческой души», стремящейся к освобождению от оков буржуазной жизни.

Роман «Нобуко» создавался в то время, когда японская интеллигенция переживала острый идейный кризис. Но в «Нобуко» нет того мрачного мироощущения, которое было особенно характерно для произведений Акутагава; наоборот, автор верит, что, подводя итоги своему прошлому, Нобуко обретет новые силы и непременно найдет свое место в жизни.

К концу работы над романом у Миямото созревает решение совершить путешествие по Советскому Союзу. Эта поездка представлялась ей «спасительным ключом» к решению проблем, возникающих на пути идейно-творческих исканий. В декабре 1927 года Миямото выехала в СССР. Всем своим существом она стремилась «окунуться» в жизнь Страны Советов, увидеть своими глазами строительство нового мира. И, «сливаясь» с новой Россией, Миямото заново осмысливала свое прошлое.

Личная встреча писательницы с Горьким в 1928 году стала важной вехой ее жизни и творчества. Сравнивая свою жизнь с жизнью Горького, Миямото не могла не признать половинчатости своего протеста против косности мещанского мира. Она не могла не задуматься и над тем, в какой мере ее художественное творчество выражает подлинные народные чаяния. В автобиографическом романе «Вехи» (1950) устами героини Нобуко Миямото говорит: «...я была добра к людям и небез-

различна к их судьбе. Как женщина, как человек. Но с кем ты, Нобуко? Для каких людей являешься ты своим, нужным человеком?» Пример Горького дал ясный ответ.

В 1929 году из Москвы Миямото выехала в Польшу, затем побывала в Австрии, Германии, Франции и Англии, стремясь познать истину путем сравнения двух миров. И Миямото еще раз убедилась в правоте социалистической революции в России,— слишком был разителен этот контраст.

За время почти трехлетнего пребывания в Советском Союзе в мировоззрении Миямото произошел перелом, и возвратилась она на родину уже вполне сформировавшейся пролетарской писательницей. В отличие от Арисима Такэо и Акутагава Рюноскэ, Миямото Юрико понимала преобразующую силу научного мировоззрения.

Приезд Миямото в Японию (в конце 1930 г.) совпал с усилением реакции. Жесточайшим репрессиям подвергались прогрессивные деятели, и прежде всего коммунисты. В этих условиях, возвратившись на родину, Миямото сразу же вступила в Союз японских пролетарских писателей, а осенью 1931 года — в ряды Японской коммунистической партии.

В конце 20-х годов, когда пролетарская литература накопила уже немалый художественный опыт, а переход многих писателей на позиции марксизма становился все более отчетливым, возникла потребность определить теоретическую платформу пролетарских писателей.

Утверждение эстетических основ японской пролетарской литературы было чревато трудностями, противоречиями. В качестве основы пролетарской литературы был выдвинут лозунг «диалектико-материалистического творческого метода». Борьба за высокую идейность, за правдивое отражение революционной борьбы народа в пролетарской критике тех лет часто подменялась бесконечными спорами о «точке зрения авангарда».

В японской критике тех лет долго не прекращалась дискуссия по вопросу о «политической и художественной ценности произведений искусства». Критик Хирабаяси Хацуноскэ, например, утверждал, что отправной точкой марксистской критики при оценке художественных произведений является политический критерий, а эмоционально-художественное качество произведений имеет лишь производное значение и «целиком подчиняется политиче-

ской необходимости». Критик Кадзи Ватару, встревоженный стремлением пролетарских писателей учиться художественному мастерству у классиков, выступил с протестом против этой, как он называл, «мелкобуржуазной тенденции» в литературе. Он утверждал, что «бурное пролетарское чувство выражается прямо, грубо и смело. Техника пролетарского искусства не требует совершенства шлифовки... Мы отвергаем так называемую «художественность» искусства прошлого...» [1]

В этих условиях, когда пролетарская литература переживала «болезнь роста», роман Горького «Мать» сыграл огромную роль в преодолении вульгаризаторских теорий пролетарского литературного творчества, расширил творческие горизонты японских пролетарских писателей, освободил их от идейно-тематической узости, раскрыл главное — партийную позицию художника. Критик Нобори Сёму писал по этому поводу: «Если рассматривать революционное движение пролетариата как борьбу за освобождение человечества, за полный расцвет свободной, творческой личности, то можно сказать, что Горький гораздо шире и глубже понимает задачу пролетариата, чем те писатели, которые ограничиваются изображением авангарда пролетариата. В произведениях этих писателей мы не видим горьковской широты социального охвата. У Горького пролетарская революция предстает в масштабе ее мирового значения» [2].

Преодолевая «болезни роста», пролетарские писатели, вдохновляемые освободительной борьбой народа, создавали значительные в идейно-художественном отношении произведения. Романы Токунага Сунао и повести Кобаяси Такидзи и другие вошли в золотой фонд современной японской литературы.

Токунага Сунао (1899—1958) пришел в литературу из рабочей среды. Он был активным деятелем профсоюзного движения печатников, явился одним из организаторов крупной забастовки рабочих токийской типографии Кёдо в 1926 году. Романы «Улица без солнца» (1929) и «Токио, город безработных» (1930) написаны на опыте этой героической борьбы японских рабочих. В этих про-

---

[1] «Сэнки» («Боевое знамя»), 1928, № 7, стр. 30.

[2] Нобори Сёму, Горики-но сёгай то гэйдзюцу (Жизнь и творчество Горького), Токио, 1940, стр. 102.

изведениях Токунага впервые нарисовал широкую картину жизни и борьбы заводских пролетариев против объединенных сил капиталистов. Писатель стремится показать своих героев в реальных связях, поступках и переживаниях. Благодаря этому ему удалось из описания единичных конкретных фактов стачки создать обобщенную картину классовой борьбы пролетариата.

Признанным классиком японской пролетарской литературы был Кобаяси Такидзи (1903—1933). Гуманистический протест против социальной несправедливости проявился уже в раннем его творчестве. Носителями положительного начала жизни в его произведениях выступают простые люди. Но эти люди подавлены в условиях буржуазно-мещанской пошлости (рассказ «Кэн», 1922), они погибают во враждебной им социальной среде («Воспоминания о сестре», 1925), с ними обращаются, как со скотом («Затравили собаками», 1926). Перед писателем-гуманистом, естественно, встал вопрос: где же выход, спасение для этих обездоленных людей? И в процессе этих упорных поисков выхода Кобаяси обратился к пролетарской литературе.

Произведения Кобаяси второй половины 20-х годов показывают сложные противоречивые поиски писателем реального исторического героя, активного борца за переустройство старой жизни. В рассказе «Дом сомнительной репутации» Кобаяси стремится «озарить проблесками надежды» людей, отброшенных в грязь капиталистического общества. Но «свет», озаряющий этот мрак безнадежности,— любовь, «всеобщая любовь ко всем людям».

Однако вскоре сама жизнь показала полную несостоятельность «программы» пассивной добродетели. Но в то же время горьковский герой представляется японскому писателю нереальным. В рассказе «Последнее», по словам самого автора, Кобаяси выразил свое сомнение в горьковском герое. Однако протестующий герой Горького, вступающий в борьбу с враждебной человеку средой, глубоко захватывает Кобаяси.

Творчество Горького помогает японскому писателю понять классовую борьбу пролетариата, указывает искомый выход из жизненного тупика. Сдвиги в формировании идейно-художественных взглядов Кобаяси отразились в пьесе «Арестантка» (1927). «Попытка осветить путь к человеческому счастью» убедила автора в том, что актив-

ное отношение человека к жизни неизбежно приведет его к социализму. Первоначально пьеса называлась «Человек!». Именно горьковская гуманистическая идея о Человеке, активно борющемся за переустройство враждебного ему мира, положена в ее основу.

Важное значение для японской пролетарской литературы имела повесть Кобаяси «Пятнадцатое марта», написанная по свежим следам массовых арестов коммунистов в марте 1928 года. Избегая упрощенного схематизма, автор с большой художественной силой запечатлел индивидуализированные образы коммунистов — «новых людей» японской литературы. Революционеры в повести — живые люди, они наделены не только железной волей, но и самыми обыкновенными человеческими качествами.

Кобаяси писал позднее: «Люди, которые выводились в тогдашней пролетарской литературе, были сплошь отвлеченными категориями, воплощавшими так называемое целеустремленное сознание. Однако реальные люди, захваченные событиями 15 марта, были вовсе не таковы: это были самые разные люди. Я хотел их нарисовать такими, какими они являются на самом деле»[1]. Реализация этой мысли в повести Кобаяси была шагом вперед в развитии пролетарской литературы.

Повесть «Жизнь для партии» (1933) — итог всей творческой и революционной деятельности выдающегося японского писателя. В центре повести — героическая борьба коммунистов, участников японского сопротивления фашизму. В «Жизни для партии» историческая значимость дел, совершаемых человеком-борцом, раскрывается через изображение духовного богатства внутреннего мира революционеров. Безраздельно преданный суровому делу партии, коммунист Сасаки с глубокой человеческой нежностью относится к матери.

Образ матери приобретает большое значение в связи с важностью для Японии проблемы отцов и детей в революции. Японцам с детства внушают веру в социальную гармонию под эгидой «Сына неба» — императора. И приход к революции «отцов», опутанных старыми предрассудками,— медленный и трудный процесс. Кобаяси одним из первых в японской литературе показал мир матери, обогащающийся под воздействием революционного

[1] Кобаяси Такидзи, Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 9, стр. 13.

дела сына. Старая неграмотная женщина, приладив маленькую дощечку, сутулясь, выписывает иероглифы, чтобы суметь самой написать сыну, если он окажется в тюрьме. Так, готовясь к тяжелому испытанию, которое ждет ее сына, мать стремится стать достойной его и быть полезной для его дела. До Кобаяси в японской литературе не был создан образ матери, поднимающейся на такую идейную высоту. Это была смелая попытка показать революционный процесс изменения действительности. Повесть «Жизнь для партии» — важный шаг японской литературы на пути формирования социалистического реализма.

К началу 1930 года пролетарская литература становится главным художественным течением в Японии. Она была в состоянии не только противостоять буржуазной литературе, но и определила облик японской литературы этой поры. В этой связи интересно вспомнить ответ известного буржуазного писателя Кикути Хироси на вопрос анкеты, проведенной крупнейшим журналом «Кайдзо» в 1923 году. Отвечая на вопрос: «Ваше отношение к классовому искусству?» — Кикути усомнился в самой реальности такой литературы, ибо пролетариату, как он иронизировал, некогда «тратить время на такие пустяковые дела, как писание рассказов и статей».

Но пролетарская литература не только зародилась в Японии и заявила о себе громким голосом, она заставила обратить на себя внимание всей читательской массы, заговорить о себе всю буржуазную прессу.

Возрастающее влияние пролетарской литературы на всю духовную жизнь страны вызвало ярость реакционных писателей. «В этот период,— пишет Ёкомицу Риити, глава японских модернистов,— исторический материализм успел вторгнуться в область духовной жизни... Его нашествие усиливалось с каждым днем, с каждым часом. Нам, представителям «чистого искусства», выпала судьба повернуть оружие против этого непредвиденного врага»[1].

В 1930 году образовался так называемый «Клуб школы нового искусства», объединивший буржуазных писателей с целью противостоять пролетарской литературе. Группа писателей, именовавших себя «неосенсуалистами» открыто заявляет о своем отказе от реализма, враждебности материализму. Вслед за западными модернистами

[1] Ёкомицу Риити, Дзэнсю, т. 12, Токио, 1956, стр. 233.

«неосенсуалисты» считали подлинно реальным только субъективное восприятие мира. Человек осмысляет не мир, а свое восприятие мира, следовательно, художественное творчество не отражает объективную реальность, оно является лишь производным от субъективных ощущений.

Некоторые японские исследователи склонны истолковывать эту эстетическую платформу «неосенсуалистов» как переворот в искусстве. Но истинная революция в литературе связана с иным художественным видением мира, с социалистическим идеалом.

Складывающаяся литература социалистического реализма в Японии столкнулась с серьезной преградой в 30-х годах, когда японский империализм возобновил военные действия в Китае, создавая угрозу миру: война продвинулась вплотную к СССР.

Тридцатые годы — время суровых испытаний для японских писателей. В литературе господствовала апологетическая тенденция прославления «священной войны». Развязывая грабительские войны на Азиатском материке, японские империалисты прививали населению национал-шовинистическую идеологию. Воинствующий «японизм» стал знаменем реакции.

Борьба против фашизма и военной опасности, защита СССР определили всю деятельность прогрессивных писателей Японии этих лет. Антиимпериалистический сборник «Война войне», объединивший писателей всех левых направлений, был своего рода романом о войне, состоящим из многих рассказов, каждый из которых — правдивое описание отдельных сторон бессмысленности войны. Изданный в годы японской агрессии в Китае сборник сыграл большую роль в антиимпериалистической борьбе народных масс. В эти годы связь японской пролетарской литературы с зарубежной нашла новую организационную форму. В феврале 1932 года Союз японских пролетарских писателей присоединился к Международному объединению революционных писателей и стал его секцией. Литературный интернационал стал мощной опорой японских писателей в их антиимпериалистической борьбе.

Выражая свою солидарность с борющимся немецким пролетариатом, труппа «Синкё гэкидан» осуществила в 1936 году постановку пьесы Вольфа «Профессор Мамлок». Драма немецкого антифашиста противостояла нацистской литературе, насаждаемой в Японии правящими кругами.

Совместными усилиями японских и немецких писателей был осуществлен в 1930 году полный перевод на немецкий язык романа Токунага Сунао «Улица без солнца». Роман японского писателя печатался одновременно в сорока немецких пролетарских журналах. Говоря об огромном успехе немецкого перевода «Улицы без солнца», японский критик Хасимото Эйкити пишет: «Международное признание произведений японской пролетарской литературы в корне отличается от того успеха, которым пользуется «Сказание о храме Сюдзэндзи», поставленное первоклассным английским театром в Лондоне. Чем сильнее зловоние Востока, тем лучше для буржуазной публики. Но «Улицу без солнца» открыл для читателей пролетариат Германии и других стран. Почему? Потому, что пролетарии объединяют весь мир и они еще более сплотятся в предсмертный час капитализма» [1].

Международное товарищество революционных писателей устанавливается в 30-е годы и между литературами стран Дальнего Востока. Японская литература, которая со времен революции Мэйдзи (1868) обратила свои взоры главным образом на Запад, забывая о своих восточных соседях, восстанавливает в 30-х годах прерванную связь с литературами Китая и Кореи. Но процесс сближения этих литератур протекал в острой борьбе двух культур.

Вступив на путь агрессивной войны на Востоке, японские империалисты стремились заручиться моральной поддержкой народов Востока. Для идеологической обработки общественного мнения в угодном для агрессоров духе был сфабрикован фашистский «новый порядок» в Восточной Азии, имеющий целью якобы «создание Великой Восточно-Азиатской сферы совместного процветания». Это «сопроцветание» предусматривало колониальное присоединение к Японии всех азиатских стран.

Идеологическая экспансия японского империализма не могла обойтись без помощи литературы. Жестоко подавляя революционные выступления народов Дальнего Востока, японская военщина всячески стремилась сколотить блок реакционных писателей этих стран для совместных действий, направленных на оправдание своей захватнической политики. В эти годы реакционный корейский писатель Ли Гван Су выступает с проповедью так называе-

[1] «НАПФ», 1931, № 3, стр. 24.

мого «преобразования нации», призывая каждого корейца раствориться в «великом плане создания великой Азии» под эгидой японской империи. Наконец в Токио был созван «съезд писателей Великой Восточной Азии» (1942) с целью способствовать с помощью литературы победоносному завершению войны в Азии.

В эту душную пору реакции и фашизма постепенно складывалась идея единого фронта революционных писателей Японии, Кореи и Китая, которые совместными усилиями разоблачали японский империализм и боролись против него.

Конечно, на пути их сближения были и барьеры: в те годы колониального угнетения народы Дальнего Востока отказывались от «всего» японского. Однако в общем историческом опыте борьбы народов за свое освобождение формировался новый идейно-эстетический пафос революционных литератур этих стран, сплачивающий народы на борьбу против общего врага — японского империализма. Так в 30-х годах через головы японской военщины протянули друг другу руки революционные писатели стран Дальнего Востока. Устанавливается другая линия взаимосвязей литератур этих стран, которая активно противостоит реакционному блоку буржуазных писателей.

Крепкое сплочение региональных литератур, обусловленное единством идейно-эстетических принципов революционных писателей, стало важнейшим явлением мировой литературы послеоктябрьского периода. Великая социалистическая революция принесла в японскую литературу идею братства революционных литератур мира.

Л. СТАРОСТОВ

Октябрь и Назым Хикмет

Я считаю себя прежде всего коммунистом, потом турком, а потом уже писателем.

Н. Хикмет. (Из выступления на III съезде советских писателей).

Назым Хикмет — целая эпоха в истории турецкой литературы. Даже ярые его идеологические противники склоняли головы перед могучим его талантом. «Будь моя

власть, я бы тебя повесил. А потом бы плакал над могилой великого турецкого поэта»,— говорил Хикмету Джемаль-паша, бывший член всесильного триумвирата, правившего Оттоманской империей накануне кемалистской революции. «Назым этим дестаном еще раз выиграл войну за независимость»,— сказал Исмет Иненю, президент Турции, прочитав «Дестан о войне за независимость» в то самое время, когда поэт, с его благословения, томился в тюрьме.

Назым Хикмет — первостепенное по значимости явление мировой литературы. «Если бы я знал Хикмета до того, как начал писать стихи, я не пытался бы стать поэтом»,— говорит Луи Арагон. «Что нам делать теперь без твоих песен? Найдем ли другой такой родник?» — Это Пабло Неруда. «Как поэт Назым Хикмет был не просто талантлив, а по-настоящему велик».— Это говорит Константин Симонов.

Поэтический стаж Назыма Хикмета исчисляется с 1916 года: «...и с четырнадцати лет занимаюсь поэзией». Настоящим же исходным рубежом своего творческого пути поэт считал иную дату. «1921—1961» — такими вехами помечен сборник стихов, что вышел к шестидесятилетию Назыма Хикмета и сорокалетию его творческой деятельности. Поэт сам составлял этот сборник и ничего из созданного им до 1921 года в него не включил. Хотя сброшенные таким образом со счетов пять лет (1916—1921) совсем не маловажны для писательской биографии Хикмета.

Уже первое его стихотворение — «В кипарисовой роще» — привлекло внимание маститого Яхьи Кемаля, который способствовал появлению этой вещи в печати. Стихотворение казалось настолько зрелым, что авторство поначалу было приписано самому Яхье Кемалю. Назым Хикмет быстро поднимается на уровень самых заметных поэтов из молодежи. Он активно участвует в литературных кружках, в издании поэтических сборников. Он один из застрельщиков окончательного вытеснения арабско-персидского аруза турецким силлабическим метром, свойственным фольклору и гораздо более соответствующим разговорной турецкой речи. Он выступает новатором и не только в области формы.

1919—1920 годы. Годы перемирия после первой мировой войны, когда Оттоманская империя поставлена на колени, а Стамбул оккупирован «сорока разбойниками» —

войсками Антанты. В атмосфере растерянности и уныния, охватившей литераторов столицы, в обстановке господства теории и практики «искусства для искусства» Назым Хикмет, безусый юнец еще, по сути дела, борется за действенность и боевитость поэзии. По свидетельству В. Нуреттина, тогдашнего его сподвижника, Назым Хикмет выступает в эти годы единственным «поэтом-националистом». Он публикует ряд стихотворений, пробуждающих патриотические чувства турецкого народа, в том числе аллегорию «Пленник сорока разбойников»: у пленника (Турция) отрублена одна рука (Румелия, западные территории страны), палач вот-вот отрубит вторую руку (Анатолия), но «закипел грозой народный гнев, и засверкал топор у пленника в руке» (намек на развертывавшееся в те годы национально-освободительное движение в Анатолии). Стихи эти, прозвучавшие как призыв к вооруженному отпору интервентам, вызвали большой резонанс в среде интеллигенции оккупированной столицы.

Логика развития событий и становления характера бунтарски настроенного, готового жертвовать своей жизнью восемнадцатилетнего Хикмета, уже имевшего за плечами опыт участия в выступлении против оккупационных порядков (на курсах при высшей школе морских офицеров), привела самого поэта в Анатолию. Здесь он также выступает с патриотическими стихами, в которых призывает молодежь вливаться в ряды повстанцев, клеймит позором тех, кто не решается на это правое дело: «Вы тоже присоединились к продажному везирю, к продажному султану, к продажным их прихвостням? Вы тоже продались?» В этих стихах он более радикален, чем даже вожди повстанческого движения, которые тогда еще не решались выступать против султана. (При опубликовании этих стихов слово «султан» кемалистская цензура заменила словом «раб».)

В качестве известного и почитаемого поэта юный Хикмет был тогда, в 1920 году, представлен Кемалю Ататюрку, возглавлявшему национально-освободительное движение. (Современным турецким поэтам-модернистам, сторонникам «труднопонимаемых» и вовсе бессмысленных стихов, стоило бы напомнить, что Кемаль Ататюрк, которого и поныне боготворят в Турции, советовал Назыму Хикмету твердо придерживаться позиций осмысленной и действенной поэзии.)

Во время перехода из Инеболу в Анкару и обратно Назым Хикмет воочию увидел жизнь анатолийского крестьянства, этой опоры благополучия всей страны. Он узнал то, о чем раньше и не подозревал, и это имело решающее значение для его пути к Октябрю. В автобиографическом его романе «Романтика» есть такие строки: «Не книги, не уговоры, не мое социальное положение привело меня туда, куда я пришел. Меня привела туда Анатолия». Он видел, как питаются крестьяне. Шел по крышам деревни, расположенной под землей. В «Романтике» он пишет: «За время этого путешествия я узнал, что такое искусство ставить заплаты. Крестьяне были одеты хуже стамбульских нищих. Заплата на заплате, куски полотна, поскони, разноцветного ситца, которые просто невозможно соединить друг с другом. Узнал я на этих дорогах и то, что волы и ишаки, оказывается, могут быть такими мелкими, тощими, хлипкими. Я видел вздувшиеся животы ребятишек. Все крестьянские женщины, попадавшиеся нам на пути, были босы (дело было зимой.— *Л. С.*)».

«Почему это происходит? Дальше такого терпеть нельзя. Но что же делать?» — такие мысли сверлили мозг Назыма, потрясенного своим первым знакомством с действительностью, с теми условиями, в которых влачит существование родной народ. Ответ на вопрос «почему это происходит» в самых общих чертах дали поэту возвратившиеся из Германии турецкие участники спартаковского движения. От них он впервые узнал о существовании классов, о классовой борьбе, услышал имена Маркса, Энгельса, Розы Люксембург, Карла Либкнехта. Его ужаснула тогда собственная непросвещенность, невежество. С открытым ртом внимал он рассказам о Ленине, об Октябре. «Какие дела творятся! А мы здесь сидим сложа руки!» И Хикмет решил отправиться в Россию, чтобы научиться «делать революцию».

Так в 1921 году Назым Хикмет, девятнадцатилетний парень, имеющий самое поверхностное представление о сути социалистической революции («Как, разве у них еще в ходу деньги? И семья еще существует? И почему остались нетронутыми церкви?»), а в поэзии — уже исчерпавший почти все формы, которыми питал его родной фольклор и литература предшественников, попадает в Советскую Россию, становится студентом Коммунистического университета трудящихся Востока.

Это событие как раз и оказалось тем переломным рубежом в жизни и творчестве Хикмета, от которого он исчисляет свое рождение как человека, коммуниста, поэта. Мы видели, что у Назыма Хикмета была хорошо подготовленная, благодатная почва, чтобы принять семена Октября, чтобы эти семена дали достойные, крепкие всходы. Это — собственная заслуга «дооктябрьского» Назыма. И вместе с тем, как утверждает он:

Ты мой первый товарищ, мой первый учитель, мой первый сын,
девятнадцатилетний Назым.
Словно мать свою, тебя чту я,
ты всегда будешь мной любим.
Тем путем, что открыл ты, иду я
и всегда идти буду им.
Ты мой первый товарищ, мой первый учитель, мой первый сын,
девятнадцатилетний Назым [1].

Подобно тем многим советским поэтам, которые датировали первый год Октября (1918) Первым годом Новой Эры, Назым Хикмет начинает отсчет дней своей поэтической биографии с 1921 года. Справедливее бы было считать этот год датой второго рождения поэта. Но поймем и самого Назыма,— отношением к этой дате он подчеркивает ее значение на своем творческом пути. Поймем, что стихи «Мои девятнадцать лет» (кстати, он называл эту вещь своей самой любимой, говорил, что написал их на одном дыхании, за каких-нибудь двадцать минут) не случайны, вспомним, что к теме «девятнадцатилетнего Назыма» он продолжал вновь и вновь возвращаться всю свою жизнь:

Было разное счастье в моей судьбе,
но основа всегда оставалась одна:
в девятнадцать лет я пришел к Тебе,
был коммунистом воспитан Тобой
и верность Тебе храню.

(«Октябрьской революции», 1952, перевод Н. Разговорова)

И уже совсем перед смертью:

«Мои девятнадцать лет проходят по площади Баязида, поднимаются на Красную площадь, спускаются на площадь Согласия, я встречаю Абидина, и мы говорим

---

[1] Во всех случаях, где это не оговорено, переводы сделаны автором статьи.

о площадях» («Солома волос, ресниц синева», 1961, перевод Б. Слуцкого).

А в самих «Моих девятнадцати летах»:

Я смотрю на тебя с удивлением,
с уважением,
с восхищением,
и не знаю, с каким еще «ением»,
И ты глядишь на меня.

В последнем выражено то, что всю свою жизнь, все свои поступки Назым проверял глазами себя девятнадцатилетнего, что главной целью своей жизни он считал верность тому, что дал ему 1921 год, Москва, Советская Россия.

* * *

В Москве Хикмет с головой уходит в изучение теории марксизма-ленинизма:

Днем и ночью
24 часа Ленин,
24 часа Маркс,
24 часа Энгельс,
300 граммов черного хлеба,
20 тонн книг
и 20 минут на все прочее.
Книги...
Книги...
Материя, сознание, эксплуатация,
прибавочная стоимость.
Книги...
Книги...

(«Мои девятнадцать лет»)

Теоретические положения марксизма-ленинизма настолько глубоко западают в душу Хикмета, что он испытывает потребность выразить их средствами искусства. По-настоящему поэтичны его стихи на подобные, казалось бы, совсем «непоэтичные» темы — «Беркли», «Юм», «Дума о Гераклите в Москве» и другие:

Беркли, слышь!
Философствующий поп позапрошлого века,
своей «философией» ты кадишь,
чтобы кругом пошла голова человека,
чтобы он на коленях пополз,
глотнув твой гашиш.
Беркли, слышь!..

Слышь, ты, блудливый поп,
завсегдатай трактирных попоек:
дочку трактирщика, вертевшуюся в твоих волосатых руках,
как считать —
вне тебя
или «мыслью», спавшей с самой собою,
то есть с тобой?!

(«Берлин», перевод С. Кирсанова)

В этих произведениях впервые в турецкой, да и не только в турецкой литературе важнейшие мысли основоположников революционной философии становятся достоянием поэзии. Философские стихи Назыма Хикмета были не только тематическим новаторством, но и художественным открытием [1]. Я не думаю, что дело тут в восточной непосредственности Хикмета (она отлично дает себя знать во всей его поэзии). Здесь прежде всего сила марксистско-ленинских идей, которые поэт воспринимал как откровение.

То же самое Назым Хикмет пробует выразить и средствами сценического искусства. В Москве в содружестве с режиссером Николаем Экком он ставит пантомимы, пишет короткие пьесы на темы: «Все — товар» («сценический урок марксизма»), «Империализм» (по ленинской работе «Империализм, как высшая стадия капитализма»). И хотя эти первые сценические попытки «иллюстрировать» марксизм закономерно оказались неудачными, впоследствии, овладев по-настоящему искусством драматургии, Назым Хикмет использует многие темы кутвовского периода. Так, из «Первого сценического урока марксизма» получилась первая «полнометражная» его пьеса «Череп», которая с успехом шла на стамбульской сцене.

Очутившись в Турции, попав на родине в условия буржуазной реакции, Назым Хикмет продолжает ту же линию. В 1936 году он создает большой цикл прозаических миниатюр и коротких сказок-притч, печатавшихся в газете «Акшам». Здесь также поэт пропагандирует марксистско-ленинское учение:

«...жил-был человек с белой бородой, мудрейший среди самых добрых, добрейший среди самых мудрых. На самой многолюдной площади самого большого города

---

[1] См.: Радий Фиш, Назым Хикмет. Очерк жизни и творчества, М. 1960, стр. 77.

той страны, где жил этот мудрый старец, был воздвигнут идол высотой в тысячу раз выше человека, с телом из чистого золота. Люди той страны поклонялись своему идолу. Только наш мудрец не верил в этого идола. И вот однажды наконец он не выдержал и, придя на площадь, громко крикнул: «Чего ради вы, люди, преклоняетесь перед этим идолом? Ведь вы сами своими собственными руками сотворили его. То, что создано вашим умом и вашими рукам, вы считаете творцом вашего ума и ваших рук. Ничто в мире не выходит за пределы бытия, не имеющего ни конца, ни начала, постоянно изменяющегося и никем не созданного. Уничтожьте этого идола, братья мои!» («Сказка про идола и мудрого старца».)

В этом цикле Хикмет в популярной художественной форме ведет беседы о том, что такое материализм, идеализм, метафизика, диалектика и т. д.

Для облика великого поэта характерно, что он не гнушался повседневной «будничной» работы пропагандиста марксистско-ленинских идей. Вне связи с своим писательским званием, по долгу рядового члена партии он перевел на турецкий язык «Коммунистический манифест», «Государство и революцию» Ленина, Конституцию СССР 1936 года... Им написан ряд публицистических пропагандистских книг: «О советской демократии», «Германский фашизм и расовая теория» и др.

Но все это, так сказать, прямая, лобовая пропаганда коммунистических идей. Что же касается чисто художественного их воплощения, то ему Назым Хикмет посвятил буквально «все сто томов своих партийных книжек». Перечислим только крупные его произведения: роман «Кровь не говорит» иллюстрирует марксистское положение «бытие определяет сознание», опровергает расистскую теорию врожденных человеческих свойств, пьеса «Иосиф Прекрасный» рассказывает о классовом расслоении, отраженном еще в библейских сказаниях, о первой в истории человечества забастовке; пьеса «Легенда о любви» рассказывает о разных видах любви — любви к любимой, к родному человеку, к народу, и о том, что среди всех этих форм любви самой сильной оказывается любовь к народу; поэмы «Джиоконда и Си Я-у» — о китайской революции, «Почему Бенерджи покончил с собой» — о коммунистическом движении в Индии, «Письма к Таранта-Бабу» — о колониальной политике империалистиче-

ских держав и национально-освободительной борьбе в странах Африки, «Поэма о шейхе Бедреттине» — о коммунистическом движении в средневековой Турции и, наконец, грандиозная эпопея «Человеческая панорама» — история XX века, рассказанная поэтом-коммунистом.

Я — поэт,
понимаю поэзии дело,
не развлекаюсь разговорами о лазури.
Моя самая любимая газелла —
«Анти-Дюринг».
Я — поэт.
Я ронял стихотворные темы
больше, чем капель осень роняла,
но прежде чем запеть
мои марксистские поэмы,
я должен стать
знатоком «Капитала»...

(«Поэт, 1922, перевод Э. Багрицкого и Н. Дементьева)

Такую задачу ставил перед собой Назым Хикмет в начале своего революционного пути. И он стал «знатоком «Капитала» и достойно пропел «свои марксистские поэмы».

* * *

Начало 20-х годов, КУТВ... Эта школа коммунизма не сводилась для Хикмета к аудиториям, лекциям, библиотекам с «двадцатью тоннами книг в сутки». Это была Москва в самом круговороте революции, с еще не отгремевшим эхом залпа «Авроры» и грохотом гражданской войны. Свежий в памяти военный коммунизм и нэп. Выступления еще не слегшего в постель Ленина. Съезды партии и Конгрессы Коминтерна. Диспуты, дискуссии, чистки. Расфуфыренные нэпманши и комсомолки в кожаных куртках и красных косынках. Дзержинский и грозное слово «Чека». Последние статьи Ленина на газетных полосах, еще пахнущих типографской краской. Группки мужчин и женщин, дефилирующих по улицам нагишом с транспарантом через плечо: «Долой стыд!» Триста граммов хлеба в день и одна вобла на целую неделю — паек труженика и студента. Черная икра, ломящийся от яств стол у нэпманских дочек, флиртующих со студентами-иностранцами на даче в Удельной. Диспуты Луначарского с московским архимандритом в Политехническом музее. Тридцатиградусный мороз и

красноармейский шлем, облегающий тонким, негреющим сукном шею и полподбородка. Бобровая шапка и подбитая горностаем шуба нэпмана. Жаром пышущая, наступающая мировая революция. Суды: «Подвергнуть тюремному заключению до победы мировой революции». Листовки: «Победим голод! Петроград рапортует — случаи людоедства прекратились!» Диспуты, споры, чистки партии — так в этой школе коммунизма марксистско-ленинская теория сочеталась у Хикмета с боевой революционной практикой. Народности и революционности, гражданственности и воинствующему гуманизму — чему только не обучила Хикмета замечательная эта школа. «Какие то были дни, ээ-эй, лучше не было в жизни дней!» («Мои девятнадцать лет».) И может быть, особо стоит здесь остановиться на чувстве коллективизма и пролетарского интернационализма, привитом Назыму Хикмету этой школой.

В Стамбуле и затем в Анатолии, до приезда в Советскую Россию, Назым Хикмет оставался анархиствующим бунтарем-одиночкой, в лучшем случае окруженным двумя-тремя единомышленниками, а точнее, восхищенными поклонниками его поэзии. Они не могли, конечно, дать Хикмету чувства коллектива. Не так уж неправ был В. Нуреттин, видевший в Хикмете стамбульского периода «поэта-националиста». Назым Хикмет мог тогда и в своих стихах, и в высказываниях выражать ненависть не к оккупантам, а к «румам»-грекам, не к захватчикам — англичанам и французам, а к презренным «френгам». Достаточно вспомнить, что о поэзии «дооктябрьского» Хикмета с похвалой отзывался властитель дум турецких пантюркистов Зия Гекальп.

И вот Москва 20-х годов. КУТВ — этот большой разноязыкий, многонациональный коллектив, сплоченный студенческой солидарностью, спаянный единым революционным порывом.

Любовь — товарищ,
Профессор — товарищ,
негр Джони,
немец Тельман,
китаец Ли
и девятнадцатилетний Назым
товарищ, товарищ, товарищ,
товарищ всем им.

(«Мои девятнадцать лет»)

Чувство солидарности и мощи коллектива, привитое Хикмету революционной теорией и практикой, как нельзя более соответствовало и его запросам поэта-трибуна, нуждающегося, как в хлебе, как в воздухе, в толпе, в большой аудитории. Вернувшись после СССР в Стамбул, Назым Хикмет, по свидетельству его друга А. Дино, ходил постоянно окруженный толпой поклонников и шпиков. О толпе, «взбудораженной передовыми идеями», он писал в цикле миниатюр 1936 года:

«Я никогда не боялся толпы, не помню ни одного случая, чтобы я чуждался ее. Бывало, я терялся в ней, как теряется капля воды во взволнованном море, но никогда не утрачивал своего собственного «я». Нет ничего другого, никакой силы природы, никакого произведения искусства, которое возбуждало бы во мне энтузиазм, как толпа, человеческая толпа, взбудораженная передовыми идеями толпа. Самые лучшие свои вещи я написал в толпе. Когда в моих жилах бился пульс толпы, я на лице своем ощущал крылья того, что называют вдохновением» («Толпа»).

Столь же бесценным, как и чувство коллективизма, было сознание пролетарского интернационализма, привитое Назыму Хикмету КУТВом, Москвой 20-х годов. Лютой ненавистью возненавидел поэт с той поры всякое проявление национализма и расизма; пролетарский интернационализм становится его знаменем на всю жизнь. Пролетарский интернационализм, пропитавший кровь и плоть Назыма Хикмета, водил его пером, когда поэт создавал свои стихи и поэмы о Сакко и Ванцетти, о китайской революции, народно-освободительной войне Абиссинии против итальянской агрессии, революционном движении в Индии, о войне в Испании... Жгучей ненавистью к расизму проникнуты его многочисленные выступления в стихах, прозе, драматургии и публицистике, разоблачавшие германский фашизм.

Именно пролетарский интернационализм, чувство необходимости единения в одну большую семью народов мира позволили Назыму Хикмету, оторванному от родины последние двадцать лет жизни, не только остаться в строю поэтов-трибунов, но и возвыситься до роли поэта мирового масштаба, придали его творчеству международное звучание и значение. Мы слышим его голос из Китая и из Кореи, из Чехословакии и с Кубы, из Поль-

ши и из Германии, из Африки и из Парижа, из Рима и из Багдада. И везде он нащупывает темы, способные волновать не только китайца или чеха, араба или итальянца, кубинца или немца, но всех их вместе, все человечество в любом уголке земли. «Печатаюсь на тридцати — сорока языках в тридцати — сорока странах». Цифру эту Хикмет и при жизни преуменьшил, и теперь она продолжает расти. «Только в моей Турции по-турецки печатать меня запрещено». Сейчас он вернулся в свою родную Турцию, обрел там признание и многие сотни тысяч читателей.

Незадолго до своей кончины Назым Хикмет работал с переводчиком над русским текстом «Романтики». Зашла речь об Ильиче, о глазах его с татарской раскосинкой. «Как хорошо,— сказал Назым,— когда в человеке течет кровь различных наций». Вспомнил Пушкина и с гордостью перечислил, какая кровь течет в его собственных жилах — и турецкая, и польская, и немецкая, и французская, и черкесская...

* * *

Москва 20-х годов — это становление нового революционного искусства, новой поэзии. Назым Хикмет, знавший до 1921 года, помимо турецких классиков, лишь Верлена, Бодлера и еще двух-трех других французских поэтов, в Москве припадает к роднику русской и советской поэзии, познает Пушкина, Блока, Есенина, Багрицкого. Читает Уитмена в переводах Чуковского. Но прежде всего эти годы связаны для Хикмета с именем Маяковского. Стихи Маяковского («Левый марш») он сначала слышит в одном любительском кружке. Уже тогда они производят на него исключительно сильное впечатление. Затем он слушает самого Маяковского, выступавшего в КУТВе. Вскоре знакомится с великим советским поэтом, становится его другом. И коренным образом пересматривает свои взгляды на поэтику.

Хикмет не знал тогда русского языка. Он и по приезде в Москву в 50-е годы, когда уже достаточно хорошо владел русским языком, признавался, что, понимая стихи Пушкина и Есенина, стихи Маяковского он до конца способен понять лишь с объяснениями и комментариями. Но тонкий поэтический слух уже в 20-х годах поз-

волил Назыму Хикмету уловить особенности стиха Маяковского — его необычный ритм и манеру чтения, что придавало поэзии Маяковского характер поэзии для улиц и площадей, ораторскую мощь и действенность. Эти особенности сразу же перенял и усвоил Назым Хикмет.

— Отныне хватит старых ритмов и рифм! — заявил он своим друзьям, кладя на стол стопку исписанных листков. Это было стихотворение «Зрачки голодных» — первое стихотворение, сделанное Хикметом в ритмах, родственных поэзии Маяковского. «Это было первое в истории турецкой поэзии стихотворение, написанное свободным метром»,— свидетельствует В. Нуреттин.

Новая поэтика, конечно, не была самоцелью Хикмета. Новых форм требовала та тематика, которая в Москве захватила поэта. Вот как писал Хикмет до Москвы, в ритме турецкой силлабической метрики:

бу кара кувветин кара эллери
бёйле сарылыркен боазымыза
генюллеримизде биз о хырсыза
халя верийоруз кутси бир ери.

(«В то время, когда черные руки этой черной силы хватают нас за горло, мы в наших сердцах отводим этому вору самое святое место».)

А вот «Зрачки голодных»:

дейиль биркач
дейиль беш-он
отуз мильон.
ач
бизим!
онлар
бизим!
биз
онларын
далгалар
денизин!
дениз далгаларын!

(«Не несколько, не пять и не десять, тридцать миллионов голодных у нас. Они наши, мы — их. Волны принадлежат морю, море — волнам».)

Таким образом, можно считать, что Маяковский «поставил голос» Назыму Хикмету. Однако родство обоих поэтов имеет гораздо более глубокие корни, нежели чисто внешняя похожесть ритма, рифм и написания строки лесенкой, на что уже обращали внимание первые совет-

ские назымоведы — А. Бабаев, Р. Фиш, А. Февральский. «Влияние Маяковского на Назыма Хикмета прежде всего определялось влиянием идей Октября на освободительное движение турецкого народа, воздействием советской действительности, нашей жизни, активным участником которой становится Назым Хикмет, на его поэтическую практику, на его мировоззрение» [1]. Вслед за Маяковским и Хикмет мог бы сказать о себе: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс». В этом — главная черта общности и родства двух великих поэтов, и было бы, конечно, упрощенчеством понимать влияние Маяковского на Назыма Хикмета как отношение мастера и подмастерья. Хикмета Хикметом, как и Маяковского Маяковским, сделала эпоха, правильно выбранное место «в рабочем строю», верное направление главного удара поэтического наступления на старый, рушащийся мир. Что же до формы, то Назым Хикмет впоследствии в многочисленных своих устных и письменных выступлениях говорил о ней как о факторе, целиком подчиненном идее, содержанию. После «Зрачков голодных» Хикмет всю свою жизнь оставался верным свободному стиху, однако это не мешало ему прибегать, когда надо, и к иным формам. Он часто обращался к силлабической метрике, характерной для турецкого фольклора:

На дерево ночью в море смотри —
это серебряный кипарис,—
сказал наш поэт Недим.
Был влюблен в березы родимых мест,
в этих печальных белых невест,
рязанский поэт один.

(«Тополь», 1956, перевод М. Павловой)

Полемизируя с Омаром Хайямом, Хикмет использует традиционную восточную форму — рубаи,— которой писал сам Хайям:

Меж нами, канарейка, разница одна,
и только в степени развитья,— вот она:
без крыльев я, но мыслью наделен,
ты с крыльями, но мысли лишена.

(«Рубаи, 1945, перевод М. Павловой)

---

[1] Радий Фиш, Назым Хикмет. Очерк жизни и творчества, стр. 41.

Да и свободный стих в творчестве Назыма Хикмета не застыл в формах его поэзии начала 20-х годов. Хикмет значительно развил поэтику Маяковского, опираясь на языковые возможности родной турецкой речи и руководствуясь опять-таки требованиями содержания, идей произведения. Сравним «Зрачки голодных» (см. выше) с «Автобиографией»:

Родился в 1902-м
туда где родился не возвращался
назад не люблю возвращаться
Трех лет в Алешо занимался тем что был внуком паши
девятнадцати в Москве студентом Коммунистического
университета
сорока девяти снова в Москве гостем ЦК
и с четырнадцати занимаюсь поэзией.

Это уже не только свободный стих, это — белый стих, и не в нашем обычном понимании — здесь нет единообразно выдержанного размера.

Начиная с 1935 года («Письма к Таранта-Бабу», затем «Поэма о шейхе Бедреттине») Хикмет широко пользуется в своих поэмах приемом чередования поэтических и прозаических ритмов. Наиболее отточен этот прием поэтом в последних его поэмах: «Солома волос, ресниц синева», «Гавана», где стих без сколько-нибудь заметного перелома соскальзывает на прозу и наоборот. Особенно эффектен этот прием при восприятии на слух (собственно, поэмы и создавались для восприятия на слух, а не путем чтения):

Мои пальцы утратили тяжесть:
оторвутся от рук и от ног и — взлетят,
чтоб кружить и качаться над моей головой.
Голова моя также утратила тяжесть
и воздушно, как шар, полетит надо мной.
Верха — нет у меня, низа — нет у меня, я не знаю,
где право, где лево.
Не забыть подсказать Абидину, пускай нарисует картину невесомости и незнания «право» и «лево».
Не забыть подсказать Абидину, что павший на площади Баязида студент достоин портрета.

(«Солома волос, ресниц синева», 1961, перевод Б. Слуцкого)

Здесь в прозаическом куске рефрен («Не забыть подсказать Абидину»), резкие скачки от одного образа («невесомость») к другому («студент, павший на площади

Баязида») — приемы поэтические. Да и ритм прозаических строк, особенно в стихотворном обрамлении, воспринимается не совсем прозаическим. Все это делает такие строки то ли полустихом, то ли полупрозой. Во всяком случае, незаметный по этим причинам переход воспринимается уместным и вполне закономерным.

Вообще же поэзия Назыма Хикмета представляет собою огромное разнообразие форм, постоянно менявшихся на всем сорокасемилетнем протяжении творческого пути поэта. И это потому, что он постоянно стремился идти в ногу с юностью («Скажу вам по секрету, что средний возраст моих самых близких друзей 22—23 года»), с тем, что ново, свежо, современно. Жизнь Маяковского оказалась слишком короткой, чтобы он дал столь же широкую и многообразную поэтическую гамму, но в принципе новаторство обоих великих поэтов одинаково и по своим истокам, и по результатам.

Характерно, что оба поэта схожи и в том, что одинаково в своем становлении претерпели полосу левацких поэтических «загибов» и болезней роста. По возвращении на родину в 1928 году Назым Хикмет предпринял публикацию ряда статей на тему «Низвергаем кумиры», где пытался развенчать турецких классиков. Затем издал брошюру на ту же тему, где портреты Намыка Кемаля, Шинаси и других были помещены вверх ногами. Как тут не вспомнить лозунга футуристов «Сбросим Пушкина и Лермонтова с парохода современности». Еще раньше, под впечатлением мейерхольдовского искусства, в Москве Назым Хикмет писал:

Помещенье Большого театра
может стать неплохим элеватором
Содержимое же костюмерных
передайте в ГУМ

В 50-х годах Назым со смехом вспоминал, что в 20-х слово «любовь» было для него чем-то вроде табу. Причем здесь он не то чтобы «наступал на горло собственной песне», песня эта и не зарождалась, будучи отдана в жертву модного в те времена революционного аскетизма, выбрасывавшего за борт все, что непосредственно не содействовало скорейшей победе мировой революции. Нет нужды говорить, что Хикмет очень скоро избавился от этой «детской болезни». А в 1952 году он сказал, обращаясь к Октябрьской революции:

...у Тебя научились губы людей
самым смелым словам
самым честным словам
самым грозным словам
самым нежным

(«Октябрьской революции», перевод Н. Разговорова)

Как и для Маяковского, для Назыма Хикмета символом Великого Октября является Ленин. Нет иного человеческого образа, к которому, как к Ленину, все снова и снова обращался бы Хикмет на всем протяжении своего творческого пути. Как и Маяковский, Назым Хикмет призывал жить и бороться по Ленину:

Коммунист, хочу сказать тебе два слова:
будь ты секретарь ЦК иль рядовой,
будь у власти или за решеткой,
нужно, чтобы Ленин как живой
смог войти в твой труд, в твою семью,
в жизнь твою войти,
как в жизнь свою.

(1956, перевод М. Павловой)

Разобраться в обстановке начала 20-х годов Назыму Хикмету позволило именно то, что с самого начала своего революционного поэтического пути он ориентировался на Ленина. Он начал в 1921 году этот путь с Лениным на устах:

Из Анатолии, за тысячу верст,
не по чьему-нибудь велению
пришел, имею один вопрос
к товарищу Ленину,—

(«Франтишкове-Лазне», 1957, перевод М. Павловой)

прошел всю свою жизнь «с Лениным в башке» и незадолго до смерти заметил в числе самых существенных черт своей биографии:

...в шестьдесят первом продолжал ходить
к Ленину в мавзолей его книг...

(«Автобиография»)

Хикмет настолько сроднился с образом Ленина, что ему кажется — он не помнит, когда впервые услыхал об Ильиче:

Где и когда мой товарищ впервые
я слышал про вас
Двадцатый год
Стамбул в плену...

Все мои восемнадцать лет
слушают, что говорит боцман Осман...
А может быть, первым про вас рассказал Сулейман
в Анатолии в двадцать первом году

Может быть, незачем думать гадать,
кто рассказал,
где услыхал,
как полюбил,
как бы я смог не услышать и не полюбить.

(«Мой товарищ», 1962, перевод Б. Слуцкого)

Живого Ленина увидеть Хикмету не довелось. Он стоял у гроба Ленина в почетном карауле. Парторганизация КУТВа послала Назыма с этим священным заданием не за какие-либо личные заслуги, а имея в виду, что он — поэт и когда-нибудь напишет о смерти Ленина. Всю жизнь поэт вынашивал эту тему, чтобы написать в своей лебединой песне — «Романтике» — потрясающие строки о всенародной скорби в дни прощания с Лениным:

«Город коротает еще одну из своих зимних ночей и не знает, что на него вот-вот обрушится страшное бедствие. И не только Москва. Не знают Париж, Нью-Йорк, Стамбул, Сингапур, Пекин, ни один город на свете. Каждый из них — в одном сейчас вечер, в другом предрассветные сумерки, в третьем полуденная жара,— каждый из них живет своей жизнью, со своими новорожденными и умершими, со своими горестями, радостями, надеждами, печалями, автомобилями, конными повозками, рикшами, фабриками, магазинами, каменными, деревянными или картонными домами, со своими людьми, идущими на работу, возвращающимися с работы, занятыми на работе, шатающимися без дела, сидящими в кафе, целующимися в парках, заполняющими кинотеатры. Никто на свете, кроме нескольких человек, не знает, что скоро, очень скоро, через пять минут начнется землетрясение...»

Перу Хикмета принадлежат стихи, которые можно отнести к числу лучших в мировой поэзии строк, посвященных Ленину:

На XX съезд пришел товарищ Ленин,
улыбнулся, постоял немного у дверей,
до начала в зал вошел, уселся на ступени
у трибуны, положил тетрадку на колени;
даже не заметил статуи своей.

(1956, перевод М. Павловой)

В одном из самых последних своих стихов Назым Хикмет так рисует свой идеал коммуниста-ленинца:

Коммунист я.
Весь страсть с головы до пят.
Видеть страсть, думать страсть, понимать.
Страсть к ребенку рожденному,
к идущему свету страсть.
Страсть качели подвешивать к звездам.
Сталь варить, обливаясь потом и кровью.
Коммунист я.
Весь страсть с головы до пят.

Назым Хикмет имел полное право сказать так о себе. Именно таким и был он — поэт, прозаик, драматург, публицист, замечательный общественный деятель, лауреат Международной премии мира, которая была ему присуждена одновременно с легендарным Фучиком.

* * *

Великая Октябрьская социалистическая революция сыграла первостепенную роль в судьбах современной Турции. Достаточно вспомнить, что национально-освободительное движение 1918—1923 годов, которое привело к краху Оттоманской империи и образованию республики, было вдохновлено Октябрем. Победа этого движения в значительной степени была предопределена помощью Советской России, поддержкой моральной и материальной. Идеи Октября оставили глубокий след в общественном сознании турецкого народа, и это, естественно, не могло не отразиться на развитии турецкой литературы.

Роль передовой русской и советской художественной литературы в духовной жизни турок также весьма велика. Громадной популярностью пользуется у турецких читателей роман Горького «Мать», который уже в дореспубликанский период выдержал в Турции несколько изданий. Огромным успехом пользуется в Турции творчество Шолохова. В литературоведении уже не раз отмечалось влияние этого крупнейшего советского писателя на творчество одного из ведущих турецких романистов Факира Байкурта.

Наиболее значительным, кроме Назыма Хикмета, явлением в современной турецкой поэзии оказалось творчество поэтов «Треножника» — Орхана Вели Каныка, Мелиха Джевдета Андая и Октая Рифата Хорозчу. Вторым после

Назыма Хикмета именем в нынешней турецкой поэзии единодушно признается Орхан Вели (1914—1950). Вот характерные для его творческого почерка стихи:

Всё, братья-люди,
Всё для вас,
И ночь для вас, и день, и свет:
Днем — солнечный, а ночью лунный;
И листья в свете лунном,
И волненье листьев,
И раздумье листьев;
Разнообразье зелени при свете солнца;
И розовый и желтый цвет для вас;
К ладони тела легкое прикосновенье,
Его тепло
И его мягкость;
Покой постели
И приветы;
Для вас в порту колышет ветер мачты;
Для вас
Названья месяцев,
Названья дней,
Окраска лодок;
Для вас подметки почтальона
И руки водоноса;
Пот, льющийся со лбов;
И пуля в лоб на фронте;
Для вас могилы и надгробья,
Наручники, темницы, казни;
Для вас
Всё, всё для вас.

(«Для вас», 1949)

Как эти стихи своей гражданственностью и воинствующим гуманизмом перекликаются с поэзией Хикмета! Надо быть глухим, чтобы не расслышать в них чисто назымовских нот, хотя большому, самобытному поэту Орхану Вели нельзя, конечно, отказать в заметном своеобразии.

В 1941 году поэты «Треножника» издали книгу «Гарип» («Странное») — свой поэтический манифест, открывший новое направление в турецкой поэзии. Главное положение манифеста сводилось к тому, что поэзия не должна быть только достоянием избранных, не должна служить только господствующим классам; она призвана принадлежать широким массам народа и отвечать их вкусам. Это положение конкретизировалось в следующих требованиях к стихам. Стихи должны быть понятны и доступны народу, поэзия призвана отражать повседневную жизнь народа, его чувства и чаяния, темой стихов может стать вся-

кое жизненное явление. Поэзия должна питаться народным творчеством, быть тесно связанным с ним. Для стихов не обязательна какая-то определенная форма, размер, рифмы.

Направление это возникло в те годы, когда имя Назыма Хикмета у него на родине произносилось только шепотом, когда официально делался вид, будто бы поэзии Хикмета вовсе не существует. Направление, избранное поэтами «Треножника», было объявлено «новым» (так оно продолжает именоваться и в нынешней турецкой литературной критике), но каждому, кто знал эстетические взгляды и поэтическую практику Назыма Хикмета, было ясно, что ничего принципиально нового поэты «Треножника» не открыли. Об Орхане Вели в турецкой критике говорилось, что он первый запел не о розах, а о мозолях. Но нам-то известно, что первым, кто ввел в обиход турецкой поэзии понятия и предметы, ранее числившиеся «непоэтичными», был не Орхан Вели, а Назым Хикмет. Поэты «Треножника» попросту продолжили традицию, заложенную Хикметом, точнее, подключились к ней, так как писали они при жизни своего учителя. И конечно же, уже в этом их огромная заслуга.

К идеологическому направлению «Треножника» примыкают в своем творчестве такие поэты, как Фахри Эрдинч, Рифат Ылгаз и некоторые другие. Все же остальное, что оказывается в нынешней турецкой поэзии за пределами традиций творчества Назыма Хикмета и его последователей, есть либо служение замшелому идолу «искусство для искусства», либо всевозможное экспериментаторство на манер авангардистских течений Запада, что, по сути дела, также недалеко от теории и практики «искусства для искусства». К сожалению, большой поэт Орхан Вели слишком рано умер, оставив очень маленькое наследие, а его соратники по «Треножнику» Октай Рифат и Мелих Джевдет в последние годы целиком посвятили себя экспериментаторству. Мелих Джевдет убежден, что наш новый век, век освоения космоса, должен создать совершенно новое искусство, и направляет все свои усилия на поиски таких новых форм поэзии. Было бы неразумно «чохом» отвергать всякое экспериментаторство. Экспериментировал в последние годы жизни и Назым Хикмет. И все же будущее турецкой поэзии — в продолжении традиции, заложенной Назымом Хикметом, с ее

основной сутью — требованием активно служить на благо широких масс тружеников. Ясно, что, несмотря ни на какие достижения века, от искусства нельзя ожидать какой-то коренной, принципиальной ломки, которая коснется самих целей искусства, его назначения.

Современную турецкую прозу нельзя представить без Сабахаттина Али, погибшего от руки наемного убийцы в 1948 году, без его знаменитого романа «Юсуф из Куюджака», его замечательных рассказов. Сабахаттин Али, «провозвестник социалистического реализма в турецкой литературе», как его охарактеризовал Назым Хикмет (эти слова надо воспринимать со скидкой на понятную скромность поэта — социалистический реализм не только провозгласил, но и ввел в практику турецкой литературы сам Хикмет), родился как писатель и сформировался, сотрудничая в журнале «Ресимли ай» («Иллюстрированный ежемесячник»). Этот журнал издавали известные демократические деятели Зекерья и Сабиха Сертели. В журнале активно сотрудничал только что вернувшийся (в 1928 г.) после вторичного пребывания в Москве Назым Хикмет, ставший сразу же душой всех литераторов, группировавшихся вокруг журнала. И совершенно закономерно, что автор «Юсуфа из Куюджака» целиком разделял эстетические взгляды Хикмета.

Лучшими романистами в нынешней турецкой литературе принято считать Орхана Кемаля, Яшара Кемаля, Кемаля Тахира, Факира Байкурта — эти имена общепризнаны. Это представители критического реализма, смыкающегося с реализмом социалистическим. Все свое творчество они посвящают жизни простых турецких тружеников — рабочих, крестьян, ремесленников. Все их помыслы сводятся к тому, чтобы вскрыть социальные язвы современного турецкого общества, с тем чтобы в определенном направлении формировать широкое общественное мнение.

В творчестве этих писателей (особенно это касается Орхана Кемаля) ощущается влияние Горького. Но еще сильнее чувствуется школа Назыма Хикмета. В свое время Орхан Кемаль говорил в одном своем интервью: «Любовь к литературе у меня началась и развилась благодаря тому, что случай дал мне одного зрелого друга или друзей, которые серьезно и по-человечески занялись мною». Тогда писатель не мог назвать имя этого «зрелого друга». Позднее, в книге «Три с половиной года с Назымом Хик-

метом» Орхан Кемаль подробно рассказал о том, как он сидел более трех лет в одной камере с Назымом Хикметом в бурсской тюрьме. Назым Хикмет оказался первым слушателем стихов Орхана Кемаля, первым его критиком. Назым Хикмет взялся за приобщение будущего писателя к мировой культуре, читал ему пространные лекции о творчестве Стендаля, Золя, Бальзака, обучал его французскому языку. Назым Хикмет заметил в нем талант прозаика, и по его совету Орхан Кемаль, бросив стихи, целиком переключился на прозу. Короче — из этого рассказа явствует, что, не пройди Орхан Кемаль назымовской выучки, не было бы теперь Орхана Кемаля — знаменитого турецкого романиста.

Примерно такую же школу прошел и Кемаль Тахир. Кемаль Тахир был осужден на одном судебном процессе с Назымом Хикметом к пятнадцати годам тюрьмы. Как и Назым, он сидел с 1938 по 1950 год — 13 лет; из них три года в стамбульской тюрьме (1938—1940) и в тюрьме Чанкыры (1940—1941) в одной камере с Назымом Хикметом. Оказавшись в разных местах заключения, они вели оживленную переписку. Как и Орхан Кемаль, Кемаль Тахир начинал со стихов. И лишь в 1939 году, будучи в тюрьме, переключился на прозу. В тюрьме им написано большинство из ныне опубликованных романов.

Свои взгляды на турецкую прозу Кемаль Тахир формулирует так: «Подлинный турецкий роман родится из действительности, в которой живут наши рабочие и крестьяне. Мы, романисты, должны внимательно изучать все старые и новые особенности жизни этих двух классов, неотступно следить за всеми изменениями экономических и социальных условий их жизни. Наши произведения станут национальными в той степени, в какой нам удастся выполнить эту задачу. И в той же степени они наберутся силы, достаточной, чтобы перешагнуть наши национальные границы». Это ли не соответствует идеологической платформе Назыма Хикмета?

На таких прозаиков, как Сабахаттин Али, Орхан Кемаль, Кемаль Тахир, Назым Хикмет воздействовал, как видим, непосредственно путем живых контактов. Не меньшее значение имеет и опосредствованное воздействие Хикмета через С. Али и других его единомышленников, а также общее духовное влияние творческого наследия великого поэта на писателей более молодого поколения,

таких, как Яшар Кемаль (р. 1922), Факир Байкурт (р. 1929). Байкурт говорит, что самое сильное впечатление из произведений турецких прозаиков на него произвел «Юсуф из Куюджака». Но больше того, что сами о себе эти писатели, говорят о них их произведения: «Дитя», «Жестянка», «Тонкий Мемед» Яшара Кемаля; «Змеи мстят», «Судьба Ираздже», «Десятая деревня» Факира Байкурта — то, чему искренне радовался Назым Хикмет, то, в чем мы имеем достойное продолжение начатого им дела...

Будущее турецкой литературы не мыслится вне той широкой магистрали, которой шел Хикмет. Назым Хикмет — первостепенное по значимости явление мировой литературы, и этим явлением почитатели могучего назымовского таланта во всех уголках земли обязаны Великому Октябрю.

Сам Хикмет так определяет роль Октября в своей жизни и в судьбах турецкой литературы: «Коротко скажу: по-настоящему любить свой народ, по-настоящему верить в то, что все народы мира — друзья и братья, меня научила Октябрьская революция. Каждая написанная мною строка свидетельствует об этом. Влияние Октябрьской революции на турецкую литературу продолжается до сих пор и не прекратится, пока будет звучать турецкая речь, а я верю, что турецкий язык, как и другие языки мира, будет жить вечно» [1].

Заключение

После второй мировой войны национально-освободительное движение угнетенных народов Востока вступило в новую фазу. «А завтрашний день во всемирной истории,— пророчески писал В. И. Ленин в декабре 1922 года,— будет именно таким днем, когда окончательно проснутся пробужденные угнетенные империализмом народы и когда начнется решительный долгий и тяжелый бой за их освобождение» [2].

В своей борьбе за экономический, общественно-политический и культурный прогресс, против всех происков империалистов, стремящихся всеми силами сохранить свои

[1] Назым Хикмет, Октябрьская революция и литература.— «Иностранная литература», 1955. № 5, стр. 263.

[2] В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 45, стр. 362.

позиции в бывших колониях и зависимых странах, молодые государства стран Азии и Африки получают постоянную помощь и поддержку со стороны социалистических стран.

В результате решающей роли Советского Союза в разгроме сил фашизма и образования мировой социалистической системы необычайно возросла притягательная сила идей Великой Октябрьской социалистической революции. Ее идеи находят свое практическое осуществление в тех странах Востока, которые встали на путь социалистического развития.

Ее идеи все глубже проникают в сознание народных масс, освободившихся от колониализма и вступивших на путь новой жизни. Вопрос об отношении к социализму в странах Востока, как и во всем мире, становится основным вопросом современности. Ни один деятель культуры, ни один писатель не может сегодня оставаться в стороне от той борьбы, которая ведется за утверждение во всем мире идей социализма, за воплощение в жизнь великих идеалов, рожденных Октябрем.

Общие тенденции мировой литературы, возникающие в результате длительного развития во всем мире идей социализма, все более отчетливо и рельефно обнаруживаются в литературах народов Востока. Эти тенденции проявляются прежде всего в выдвижении одних и тех же проблем, в разработке сходных тем, в утверждении общих идейно-эстетических идеалов, в демократизации литературной формы.

Освоение опыта мировой прогрессивной литературы наиболее развитыми литературами стран Азии проявляется прежде всего в дальнейшем развитии критического реализма, в зарождении тенденций социалистического реализма, возникающих в результате повышения гражданской ответственности писателей, глубокого проникновения мастеров художественного слова в самую сущность социально-экономического развития стран Востока, правильной, конкретно-исторической оценки ими важнейших явлений и процессов, происходящих в этих странах.

Первостепенную роль в развитии тенденций социалистического реализма в литературах стран Азии играет все шире распространяющаяся передовая научная мысль, марксистская идеология, помогающая писателям правильно, всесторонне осмысливать окружающую действитель-

ность, создавать произведения, созвучные коренным интересам народа. Тенденции социалистического реализма в литературах стран Востока получают наиболее яркое выражение в образе нового положительного героя — сознательного борца за народное дело, являющегося воплощением эстетических идеалов писателей, активно усваивающих социалистическую идеологию.

В то же время, выступая с позиций антикоммунизма, реакционные силы в странах Востока противодействуют развитию прогрессивных тенденций в литературе, стремятся отравить сознание общественности своих стран культом индивидуализма, проповедью морального распада, порнографией. Стремясь отвлечь внимание народа от насущных проблем современности, проповедники империалистической идеологии пропагандируют антидемократическую литературу и искусство, чуждые интересам народа.

Демократически настроенные деятели литературы стран Востока ведут решительную борьбу против идеологической империалистической экспансии за литературу, служащую целям общественного прогресса. Весьма острой в странах Востока является и борьба против догматизма и левацких загибов.

Борьба на литературном фронте является составной частью той борьбы, которую ведут прогрессивные силы недавно освободившихся от колониализма стран с империалистической реакцией за создание подлинно независимых демократических государств. В этой борьбе они черпают вдохновение в великих жизнеутверждающих идеалах, рожденных в результате победы Великой Октябрьской социалистической революции.

Рост демократических сил в экономической и общественно-политической жизни стран Востока, развитие и все большее распространение в них идей социализма, сплочение всех прогрессивных сил в борьбе за свободу и счастье народа являются важнейшим условием дальнейшего плодотворного развития современной литературы, всей культуры народов Востока.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции 3

В. Щербина. Великая Октябрьская социалистическая революция и литература 5

Л. Тимофеев. На пути к творческому единству . . . 39

Н. Гей, В. Пискунов. Из художественного опыта русской литературы XX века 72

Я. Эльсберг. Социалистическая революция и творческая индивидуальность писателя 130

И. Бернштейн. Октябрь и новые пути чешской литературы 178

В. Кутейщикова. Революционная литература Мексики 20—30-х годов. (Роман мексиканской революции) . . 223

Я. Засурский. Октябрь и американская литература . . 258

И. Фрадкин. Немецкие писатели — свидетели и пропагандисты русской революции 292

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И ЛИТЕРАТУРА СТРАН ВОСТОКА

Введение 333

Е. Челышев. Великий Октябрь и индийская поэзия 338

Л. Черкасский, М. Шнейдер. Октябрь и новая китайская литература 368

К. Рехо. Октябрьская революция и японская литература XX века 383

Л. Старостов. Октябрь и Назым Хикмет . . . 397

Заключение 420

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ
И МИРОВАЯ
ЛИТЕРАТУРА

Сборник статей

Редактор С. Гиждеу

Художественный редактор
Г. Андронова

Технический редактор
О. Ярославцева

Корректор Г. Сурис

Сдано в набор 19/VI 1967 г.
Подписано к печати 27/XI 1967 г. А12984
Бумага типографская № 1
Формат 84×108$^{1}/_{32}$ — 13,25 печ. л.
22,26 усл. печ. л. 23,555 уч.-изд. л.
Тираж 10 000. Заказ 244
Цена 1 р. 25 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 20
Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР
Москва, 1-й Рижский пер., 2

1р. 25к.

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

ВЕЛИКИЙ ОКТЯБРЬ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА